LES RACINES DU JAZZ

Qu'est-ce que le jazz ? La meilleure de toutes les définitions proposées semble être celle du musicologue américain Marshall Stearns : *« Le jazz est la résultante du mélange, pendant trois cents ans, aux Etats-Unis, de deux grandes traditions musicales, celle de l'Europe et celle de l'Afrique de l'Ouest »*. Le jazz, est apparu aux États-Unis vers la fin du 19ème siècle, résulte d'un brassage de différents styles et de différentes cultures : l'incubation a duré près de trois siècles.

Les dictionnaires et la littérature spécialisée avancent toutes sortes de définitions. Elles font souvent preuve de dilettantisme : « Le jazz est une musique de danse des Noirs américains, criarde, décadente, syncopée et qui provient d'Afrique ». Le présentateur de ce volume, s'appuyant sur un ensemble de définitions formulées auparavant par des spécialistes américains, a proposé la suivante, il y a des années :

« Le jazz est une pratique musicale qui s'est constituée aux Etats-Unis grâce à la rencontre des Noirs avec la musique européenne. L'éventail des instruments, des mélodies et des harmonies provient pour l'essentiel des traditions musicales de l'Occident.
Les rythmes, le phrasé, le système tonal ainsi que certains éléments des harmonies du blues sont issus de la musique africaine et du sens musical des Noirs américains. Trois éléments fondamentaux distinguent le jazz de la musique européenne:

1. un certain rapport au temps, que caractérise le terme de Swing,
2. une spontanéité et une vitalité de la production musicale où l'improvisation joue un certain rôle,
3. un système tonal, un phrasé qui reflètent l'individualité du musicien en action.

Ces trois éléments fondamentaux créent un type de tension qui ne se compose pas, comme dans la musique européenne, de grandes séquences, mais d'une multitude de petits éléments de tension assemblés puis dés articulés qui créent une puissante intensité. Les différents styles, les phases de développement qu'a connus le jazz, depuis sa naissance au tournant du siècle jusqu'à nos jours, sont caractérisés pour une bonne part par le fait que les trois éléments fondamentaux du jazz prennent à chaque fois une signification différente et s'inscrivent dans de nouveaux rapports. »

Mais les définitions comme celle-ci restent aussi incomplètes que toutes les autres. La question sur laquelle s'ouvre ce livre veut dire : qu'est-ce que le jazz pour ceux qui le pratiquent, le vivent ?

- « Le jazz, ce n'est pas *ce que* tu fais, mais *la manière* dont tu le fais », dit Fats Waller, le grand pianiste de jazz des années 20 et 30 à Harlem.
- « Si tu ne vois pas son côté mental, spirituel, tu n'as pas tout le jazz », estime Jimmy Heath, le saxo-ténor de Philadelphie.
- « Le jazz est le cosmos, il est tout, tu es le jazz, tout est en toi », écrit Sun Ra, chef de file du free jazz et directeur de l'*Orchestre galactique*.
- Jean Cocteau écrivit « Je suis étonné que le jazz n'ait pas toujours existé. Rien n'est assez intense — à moins que ce ne soit du jazz ».
- *Jazz is shit*, (Johnny Griffin)
- « le jazz, c'est ce qui se passe entre toi et moi, c'est l'amour » (Teddy Wilson)
- « Si tu ne l'as pas vécu, ça ne sortira pas de ton cuivre » (Charlie Parker)
- « Le jazz est la musique noire » (Archie Shepp)
- « Le jazz est un mot inventé par l'homme blanc » (Miles Davis)
- « Le jazz n'est pas particulière ment africain Les rabbins dans les synagogues et les gitans sont plus près du jazz que n'importe qui en Afrique » (Lennie Tristano)
- « Le jazz, c est ce qui fait que ce siècle ne rend pas le même son que d'autres » (Dizzy Gillespie)
- « Le jazz est le timbre de l'univers » (Sun Ra)
- « Le jazz est la liberté » (Archie Shepp)
- « Le jazz est la liberté d'avoir beaucoup de formes » (Duke Ellington)
- « Le jazz est sans doute la seule forme d art existant aujourd'hui qui maintienne la liberté de l'individu sans lui ôter le sentiment de son appartenance » (Dave Brubeck)

- « …une célébration de tout ce qui vit et respire… une lutte contre la mort… un refus de couler, une manière de s'accrocher, un hymne à la circulation du sang. Un hosannah aux glandes sudoripares. Un cantique à l'estomac qui fait mal quand il est vide » (Mezz Mezzrow)
- « Le jazz, c'est ta mort et ma mort » (Charlie Mingus)

Mellow : tel fut le terme le plus souvent utilisé lorsqu'une station de radio demanda à ses auditeurs d'un ghetto de Chicago — des auditeurs noirs ! — de décrire la musique noire ; « bien mûr, moelleux à point, doux, tendre, coulant, sucré, bienfaisant, fondant, compréhensif, rasséréné, gai, agréable, intuitif, ivre » : voilà les épithètes mentionnées par le dictionnaire lorsque le terme est employé pour qualifier les fruits, le vin, les couleurs, la lumière, les sons, les voix, le temps et les hommes.

C'est Gertrude Stein, l'amie de Hemingway, femme de lettres dans le Paris du *Jazz Age* (on a appelé les années 20 « l'époque du jazz »), qui a créé la plus belle formule sur le jazz : « Le jazz, c'est la tendresse jointe à une grande violence ». Ce mot contient tous les autres. On y retrouve l'amour et la colère, la liberté et l'appartenance, le *shit* et la douceur, les Noirs et l'universalité, la spiritualité et la vie concrète.

Il est impossible de décrire le jazz sans faire intervenir des oppositions. Voilà peut-être ce qui le caractérise mieux que tout : le fait d'être tant de choses à la fois. De fait, *mellow* et « grande violence » s'opposent moins dans le monde du jazz que dans le nôtre. On dit souvent aujourd'hui que le jazz européen s'est trouvé lui-même, qu'il est peut-être même arrivé au ni veau du jazz américain. Il y a pourtant une chose que nous pouvons constater aujourd'hui encore : une quelconque formation américaine vient en tournée en Europe, il peut s'agir de musiciens inconnus, qui ne sont pas même de grande classe, et dès la première mesure de batterie on est effrayé par la violence, par une force incroyable, qui est pourtant *mellow*, bien mûre, douce, moelleuse. C'est là ce qui semble si difficile à concilier chez nous : la violence et la douceur. C'est peut-être parce que dans l'univers du Noir et de la musique noire, qui comporte toujours, lorsqu'elle de vient légère et enjouée, une tendance caractéristique à la douceur, à l'aisance, à la « tendresse », la réserve de violence est incomparablement plus grande. C'est pourquoi la douceur est compatible avec la violence.

I°) Jalons chronologiques :

1619 : arrivée des 1ers africains dans les colonies anglaises, à Jamestown (Virginie).

1661 : 1ers « Codes Noirs » reconnaissant officiellement l'institution de l'esclavage (Virginie).

1723 : 1ère mention écrite d'un musicien noir dans l'armée (le trompettiste Nero Benson) à Framingham (Massachusetts).

1775-1783 : Guerre d'Indépendance.

1783 : la loi abolit l'esclavage au Massachusetts (des lois analogues vont suivre dans d'autres Etats de la Nouvelle-Angleterre…).

1792 : première loi votée par le Congrès autorisant la formation de fanfares militaires noires (outre les ensembles de fifres et de tambours), elle fut amendée en 1803.

1800 : début du « Second Réveil » (jusque vers 1830). Premier « camp meeting » (réunion en plein air) dans le comté de Logan, au Kentucky.

1808 : le Congrès abolit la traite des esclaves.

1812-15 : guerre de 1812.

1820 : 1ère trace écrite de l'existence d'une fanfare militaire entièrement noire, à Philadelphie.

1843 : 1er spectacle complet de minstrels blancs, les *Virginia Minstrels*, au *Bowery Amphitheatre*, à New York.

1861-65 : guerre de Sécession.

1865 : 13ème Amendement à la Constitution, abolissant l'esclavage sur tout le territoire des Etats-Unis. Création du 1er ensemble de minstrels entièrement noir, de renommée internationale, les *Georgia Minstrels*, sous la direction d'un noir : George Hicks.

II°) Rappels historiques : UN PEUPLE SANS DROITS

« Ma mère il faut absolument que je fasse un disque de gospel et que je dise à Jésus que je ne puis plus sentir, seule, ce lourd fardeau sur mes épaules. »

Aretha Franklin s'adressant à Mahalia Jackson

Tout commence dans l'abomination. Quatre siècles d'horreur méthodique et de souffrance étouffée, quatre siècles traversés d'épouvante et de honte, tout un cortège de misères et d'infamies, quatre siècles de drame qui verront s'entasser dans le Nouveau Monde une population de quinze millions d'esclaves noirs, arrachés à leur terre d'Afrique, et dont près de deux millions mourront en cours de route.

La grande blessure

La découverte des Indes par Christophe Colomb en 1492 a bouleversé l'ordre de la vieille Europe. Les Espagnols et les Portugais ont bâti au 15ème siècle un vaste et puissant empire colonial. La Grande-Bretagne, la France et la Hollande suivront vite le mouvement et s'engageront dans la même politique mercantile : investir les terres encore vierges, établir des comptoirs, piller les matières premières, écouler sur le Nouveau Continent les produits fabriqués en Europe. Le besoin de main-d'oeuvre devient urgent. Il faut trouver des hommes à l'entretien peu coûteux et à la rentabilité immédiate. Une marchandise humaine, à la fois moteur actif et monnaie d'échange de la nouvelle politique économique.

Les maquignons, les rabatteurs et les marchands d'esclaves s'organisent rapidement pour puiser dans le réservoir de l'Ouest africain. Mandingues, Wolofs, Coromantins, Mendé, Soussou, Fon, Yorouba… vont constituer le stock d'hommes nécessaire au remplacement d'une population indienne décimée par les batailles de conquête, le travail forcé et les maladies.

Dès 1503, on voit arriver sur l'île d'Hispaniola (aujourd'hui Haïti) les premières cargaisons de ce que l'on appellera pudiquement : « bois d'ébène ». Sur les recommandations de Bartolomé de Las Casas, évêque soucieux du sort réservé aux Indiens mais beau coup moins scrupuleux lorsqu'il s'agit d'hommes noirs, le monarque espagnol Charles Quint cède une patente à un négociant flamand, accordant ainsi l'autorisation d'importer 4 000 esclaves par an dans les territoires fraîchement conquis.

Le commerce triangulaire devient florissant et s'accélère davantage chaque année. Venus d'Europe à bord de navires spécialement aménagés pour la traite des esclaves, les négriers approchent les côtes occidentales de l'Afrique avec une cargaison de pacotille (perles de verre, poudre et fusils, eau de vie et laine…) qu'ils échangent contre des esclaves, la plupart du temps recelés par des chefs de tribus africains eux-mêmes. Les prisonniers ache minés en long troupeau par des marchands noirs ou arabes sont capturés au cours de razzias et de battues organisées parfois très loin des côtes. Après les tractations d'usage, souvent assez longues, les courtiers et les capitaines anglais, danois, français, espagnols ou portugais embarquent le bétail humain, préalablement examiné et jaugé avec minutie pour éviter les imperfections et affections susceptibles de gâcher la marchandise. Ensuite, les esclaves sont jetés sans ménagement à fond de cale, les hommes à l'avant, les plus coriaces enchaînés deux par deux, les femmes et les enfants isolés à l'arrière. Commence alors la deuxième étape du voyage du triangle négrier, les conditions de traversée sont effroyables. Dépouillés de leurs vêtements, marqués au fer rouge, les esclaves sont entassés dans des compartiments de planches extrêmement exigus. La nourriture est indigente, les tentatives de révoltes matées dans le sang et les châtiments sont expéditifs pour les fauteurs de troubles. Après plusieurs mois de calvaire, les esclaves sont débarqués à l'autre bout de l'océan et cédés contre des lettres de change ou des produits tropicaux que les marchands négriers s'empressent d'écouler

dans un troisième temps sur le marché européen. Café, sucre, chocolat, tabac et épices sont devenus des produits à la mode fort recherchés. Chaque voyage, qui dure en moyenne dix-huit mois, est une affaire hautement rentable.

La plupart des Africains sont envoyés au Brésil, dans tout l'archipel des Antilles et dans l'empire continental espagnol (Mexique, Pérou, Colombie, Venezuela…). Il faut attendre l'année 1619 pour voir arriver le premier chargement d'esclaves en Virginie. Un négrier hollandais les vend aux planteurs de tabac qui démarrent ainsi l'institution esclavagiste dans les colonies britanniques. Plus tard, dans le traité d'Utrecht (1713-1715), l'*Asiento*, qui donne droit à l'importation aux Indes de 4 800 esclaves noirs par an, est accordé à l'Angleterre pour une durée de trente ans. Philippe V, alors roi d'Espagne, contestera ce privilège et contraindra l'Angleterre à lui déclarer la guerre.

En 1750, on compte déjà 236 000 esclaves noirs dans les colonies britanniques de l'Amérique du Nord, dont 200 000 répartis dans les plantations du Sud. Le besoin des propriétaires se fait de plus en plus pressant. Les exploitations s'agrandissent, le rende ment augmente, la consommation européenne exige toujours plus de produits exotiques et l'esclavage se développe davantage. La terre d'Afrique continue d'être saignée à vif pour que fleurissent les champs d'Amérique et que s'engraissent les ventres du Vieux Continent.

Certes, les esprits de l'Occident marquèrent quelques «inquiétudes ». Montaigne s'était ému en son temps, tout comme certains philanthropes anglais. Voltaire, dans *Candide*, ne voulut pas manquer à son idéal éclairé en ventant les vertus du « bon sauvage ». Cependant, les philosophes des Lumières cultivèrent quelques zones d'ombre. Et les prétentions humanistes affichées par les penseurs français du 18ème siècle prêteraient plutôt à sourire aujourd'hui, si le sujet n'était aussi douloureux.

Pour preuve, la curieuse définition relevée dans le fameux dictionnaire encyclopédique de Diderot et d'Alembert :

« *Nègres* : Considérés comme esclaves dans les colonies de l'Amérique. L'excessive chaleur de la zone torride, le changement de nourriture et la faiblesse des hommes blancs, ne leur permettent pas de résister dans ce climat à des travaux pénibles. Les terres de l'Amérique, occupées par les Européens, seraient encore incultes, sans le secours des Nègres, que l'on y a fait passer de presque toutes les parties de la Guinée. Ces hommes noirs très vigoureux et accoutumés à une nourriture grossière, trouvent en Amérique les douceurs qui rendent la vie animale bien meilleure que dans leur pays. Ce changement en bien les met en état de résister au travail et de se multiplier abondamment. »

Montesquieu, pour sa part, écrira en 1748 dans son livre *De l'esprit des lois*, des choses assez édifiantes pour mériter d'être rappelées ici :

« […] Ceux dont il s'agit sont noirs depuis les pieds jusqu'à la tête; et ils ont le nez si écrasé qu'il est presque impossible de les plaindre. On ne peut se mettre dans l'idée que Dieu, qui est un être très sage, ait mis une âme, surtout une âme bonne, dans un corps tout noir […] Une preuve que les nègres n'ont pas le sens commun, c'est qu'ils font plus de cas d'un collier de verre que de l'or, qui, chez les nations policées, est d'une si grande conséquence. Il est impossible que nous supposions que ces gens-là soient des hommes ; parce que, si nous les supposions des hommes, on commencerait à croire que nous ne sommes pas nous-mêmes chrétiens […] ».

Heureusement, Condorcet dans ses *Réflexions sur l'esclavage des Nègres* (1781) saura élever le débat en faisant preuve d'une plus saine clairvoyance.

En 1794, deux ans après le Danemark, la France, alors sous la Convention, abolit l'esclavage grâce aux arguments de l'abbé Grégoire. Mais le commerce, qui dans ce pays somnole plus qu'il ne s'endort, se réveillera à nouveau en 1799 avec Bonaparte qui rétablit un trafic trop lucratif pour être si tôt abandonné. Officiellement, les Etats-Unis s'opposeront à l'importation d'esclaves africains le 2 mars 1807. Une pieuse décision qui s'avérera très rapidement inutile. D'autres pays se donneront bonne conscience : la Suède (1813), la Hollande (1814),

l'Espagne (1820), le Portugal (1830) et enfin la France (1848). Mais tous ces décrets entraveront peu le commerce négrier qui se poursuivra malgré tout au 19ème siècle sous des formes plus pernicieuses.

1619 : Arrivée des premiers esclaves africains dans les colonies britanniques d'Amérique du Nord, à Jamestown (Virginie).
Les cadences de travail sont infernales, les familles sont organisées selon le bon vouloir du maître et le mariage entre esclaves n'est pas reconnu par la loi. Les ethnies sont mélangées afin d'anéantir leurs systèmes d'organisation tribale (= *détribalisation*) et de limiter les tentatives de révoltes.

Les **codes noirs** (voir annexe ci-dessous) vont effacer toutes traces de la culture d'origine et limiter les contacts des esclaves avec le monde extérieur : l'anglais devient la seule langue tolérée, les religions, les coutumes ancestrales sont bannies, l'usage des instruments de musique (tambours, flûtes, …) est sévèrement réprimé.

A l'origine du Blues, du Jazz et de toute la (ou les) Musique Noire-Américaine était **l'esclavage.**

En effet dans les grandes propriétés (plantations de coton, tabac, canne à sucre, etc.) des états américains sudistes tels que Texas, Virginie, Alabama et autre Louisiane, les patrons blancs, craignant les révoltes, s'ingéniaient à casser toute possibilité d'organisation de leurs esclaves : les tribus étant systématiquement éclatées, les familles séparées, les rites, langues, instruments musicaux proscrits ; interdiction leur était faite d'une quelconque référence à leur culture d'origine, d'une pratique culturelle autre que celle de leurs « maîtres ».

Dès lors ils n'eurent d'autre ressource que d'utiliser leur voix, leurs chants. Puisqu'ils ne pouvaient utiliser leur langue ni leurs textes, ils utiliseraient celle du « maître » dont les mots et les sons n'auraient de toutes façons pas la même signification pour eux : c'est la naissance du *minstrel song*, *worksong*, *gospel*, *negro-spiritual*…

1861-1865 : La **Guerre de Sécession** permit aux noirs des états du Sud d'être libérés, laissant malgré tout les mentalités des sudistes toujours aussi intolérantes.

Avec la fin de l'esclavage et l'affranchissement des esclaves noirs, ceux-ci purent librement voyager, quitter les propriétés du sud où ils ne trouvaient plus de travail pour se ruer vers les grandes cités à la recherche d'un emploi que le développement du tissu industriel rendait plus probable. Ce faisant, ils eurent accès à divers instruments tels que guitare, harmonica, piano avec lesquels ils mirent en musique leur quotidien de « Nègre » non plus esclave, certes, mais toujours en proie à la ségrégation raciale : Bus, écoles, habitations, restaurants, toilettes, bars pour noirs : **le Blues était né**.

Dès lors, de rural et acoustique avec une instrumentation réduite à la base, le blues devient vite urbain et électrique avec une orchestration/instrumentation qui s'enrichit au fur et à mesure des migrations intérieures et dont le son (la couleur sonore) se modifie en fonction de la ville dans laquelle il se fixe : la Nouvelle-Orléans, Chicago, Détroit, New-York, …

Mais si l'abolition de l'esclavage permis la libre circulation des noirs dans tout le pays et leur autorisa – à travers l'accès à l'instrumentation musicale – un patrimoine musical propre avec la reconnaissance de ses racines, elle permit aussi à une petite frange d'entre eux connaissant

la théorie musicale d'accéder à l'œuvre des grands compositeurs pianistiques européens du 19ème siècle. De cette rencontre naît une musique élaborée, écrite, d'inspiration noire et syncopée … d'où son nom : **Ragtime** (*« temps déchiré »*).

Annexe : le Code Noir

La première protection légale des esclaves fut octroyée par la fameuse ordonnance de mars 1865, ou code noir. Or, la lecture de ce code à notre époque sociale, est très décevante. Ce texte ne semble apporter aucun progrès par rapport aux coutumes les plus barbares. A la première évasion de l'esclave, et si celle-ci durait plus d'un mois, il avait les oreilles coupées et était marqué de la fleur de lys. A la deuxième, il avait le jarret coupé. A la troisième, c'était la mise à mort. Il nous paraît étrange, aujourd'hui, que le Code noir ait pu apparaître comme apportant des progrès sensibles au sort des esclaves et que son édition ait pu exciter la fureur des maîtres, tyran locaux contre lesquels l'administration paraît bel et bien avoir été impuissante. Pas plus que l'église à ses débuts, la royauté n'aurait eu le pouvoir de placer des barrières infranchissables devant l'esclavage. Elle y avait d'ailleurs recours elle-même, largement, sur les mers et dans les colonies. Un certain nombre des dispositions de l'ordonnance de 1685, visiblement inspiré par le clergé, donnaient cependant une existence légale à la famille de l'esclave, son mariage était désormais solennisé comme celui de l'homme libre ; si le consentement du maître est nécessaire, ce dernier ne peut imposer le mariage à un esclave contre son gré. Les membres de la même famille ne pouvaient être vendus séparément. A près de trois siècle de distance, le Code noir nous paraît avoir eu surtout pour résultat de hisser l'esclave du rang de la brute où l'avaient ravalé les socratiques à un niveau intermédiaire entre les biens meubles et les hommes libres.

Le « bon esclave »[1], dévoué et soumis, n'est qu'une image forgée et véhiculée par les Blancs. Dès le début de l'esclavage, des Noirs se rebellèrent en opposant une résistance tenace. Echappés des plantations et des ateliers, ou bien rescapés de naufrages de bateaux négriers, les *Marrons* se réfugient dans les bois, dans les montagnes ou dans des endroits inaccessibles et forment des communautés. Retirés de presque toute influence extérieure, les *Marrons* joueront un rôle important dans l'histoire de la musique du Nouveau Monde, en préservant de nombreux aspects de la culture africaine.

Dizzy Gillespie, à propos de la naissance du jazz, dit : « L'explication sociologique de la naissance de cette musique qui est la notre est que les noirs d'Amérique n'avaient plus de tambours ».

[1] Synonymes : « bon Nègre » ou « Oncle Tom », c'est le Noir tel que les Blancs ont envie de le voir rester…

III°) Musiques Afro-Américaines : les origines

Les esclaves déportés sur le continent nord-américain mêlent à leurs chants ancestraux la musique de leurs maîtres, qu'ils acclimatent. De cette rencontre entre la tradition africaine et les musiques savantes, populaires et religieuses occidentales vont naître des formes d'expression nouvelles : le **cake-walk**, le **blues**, les **negro-spirituals**, le **ragtime** et bientôt le **jazz**.

En près de trois siècles, au moins dix millions d'Africains ont été déportés de l'Afrique de l'Ouest jusque dans le sud des États-Unis d'Amérique.

Dans les sociétés africaines traditionnelles, la musique et la danse occupent une place centrale : la plupart des moments de la vie quotidienne ainsi que les rituels religieux ou sociaux sont accompagnés de chants et de danses, et l'interaction entre les exécutants et le « public » est telle que ceux-ci ne font souvent qu'un.

Les instruments et les techniques de jeux sont très variés. Parmi les plus répandus, citons les tambours, qui servaient de mode de communication, les trompes, pour les cérémonies et la guerre, et les instruments à cordes des conteurs (harpe-luth kora des griots, par exemple)…

La richesse des expressions vocales et le caractère rythmique prononcé des musiques de l'Afrique de l'Ouest ont souvent frappé les observateurs européens. Une des formes les plus courantes du chant est l'*appel et réponse antiphonique*[1]. On retrouvera ce procédé dans les *shouts*[2] des esclaves américains.

Au 17ème siècle, dans une société coloniale américaine principalement rurale, le violon est l'instrument à danser par excellence et de nombreux esclaves musiciens en jouent. Dans les États de la Nouvelle-Angleterre, les maîtres sont moins durs que dans les États du Sud. Certaines sectes protestantes vont même jusqu'à enseigner la musique aux esclaves. À cette époque, on commence à chanter des psaumes « africanisés » dans les églises et les temples, mais aussi lors d'occasions profanes.

Au 18ème siècle, les chants dans les églises évoluent ; le recueil *Hymns and Spiritual Songs* (1707) du Dr. Isaac Watts obtient un franc succès, en particulier chez les esclaves. Des musiciens noirs animent des fêtes (*Thanksgiving Day*, *Election Day*…) et jouent dans des bals pour les Blancs. La « gigue des Nègres » est même fort appréciée. Dans la communauté des esclaves, le dimanche est consacré à la musique et à la danse. Les maîtres y sont caricaturés : c'est le cake-walk des origines.

Pendant les guerres d'indépendance, des esclaves deviennent musiciens au sein de l'armée. Les premières sociétés religieuses noires sont créées vers les années 1790. Dans les *camps meetings* – grands rassemblements religieux multiraciaux –, on pratique toute sorte de chants sacrés et profanes (chants de travail, notamment), ainsi que les *ring shouts* et autres *shuffle steps*[3]. Les hymnes y sont parfois interprétés de manière très libre.

19ème siècle : diversification des formes.

Vers 1830, les *minstrels*[4] – « humoristes » blancs grimés en noir – se produisent dans des spectacles ambulants. Leurs chansons sont inspirées de chants d'esclaves, avec des apports de

---

[1] Relatif à l'antiphonie, lorsqu'un soliste répond à un groupe vocal.
[2] Cérémonie religieuse organisée par les esclaves noirs des États-Unis et composée de chants associés à une gestuelle (marche rythmique en cercle…), pour contourner l'interdiction de danser dans les églises. C'est pourquoi on ne croise pas les pieds dans le *ring shout*.
[3] Littéralement, « glissements des pieds ». À l'origine, pas de danse glissé, utilisé dans les *ring shouts*, pour contourner l'interdiction de danser dans les églises. Le *shuffle* désigne une formule rythmique qui diffère selon les styles.
[4] Aux États-Unis, musicien (chanteur et instrumentiste) blanc grimé en Noir avec du bouchon brûlé et imitant la musique des Noirs dans des spectacles itinérants, les *minstrel shows*.

chansons irlandaises et écossaises, notamment. Malgré la mauvaise image du Noir qui est souvent véhiculée dans les textes, ce genre plaît à tel point que les Noirs commencent, eux aussi, à le pratiquer.

Au milieu du 19ème siècle, avant la guerre de Sécession, l'activité de musicien se professionnalise. Les artistes ambulants sont nombreux et des concerts interraciaux sont organisés dans un contexte où les abolitionnistes gagnent du terrain. Dans les plantations, les chants accompagnent tous les travaux : la musique augmente la productivité et fait parfois oublier aux esclaves leur misérable condition. À La Nouvelle-Orléans, les « créoles de couleur » libres jouent un rôle social important. La musique instrumentale s'y développe : fanfares, ensembles jouant des danses européennes, réunions festives d'esclaves…

Les formes musicales sont nombreuses : *field hollers*[1], *field calls* (cris des champs comme les *corn songs*), chants satiriques fondés sur des rumeurs, chants des rues, chants de travail… Le *shout* n'est pas perçu comme une danse, mais comme un acte de foi. L'état de transe peut se produire pendant ce rituel où l'on chante des spirituals, ceux-ci n'étant pas réservés à l'église. Dans toutes ces formes musicales, l'improvisation est très présente et la rime non obligatoire. Les observateurs blancs sont frappés par la beauté des mélismes et la précision des rythmes. L'expression vocale, utilisant les modes pentatoniques et les échelles plagales, est riche de nombreux effets.

Après la guerre de Sécession, des negro-spirituals sont édités (*Go down Moses* est le 1er spiritual publié en 1861) et, en 1897, le premier ragtime composé par un Noir – *Harlem Rag*, de Thomas (« Tom ») M. Turpin (1873-1922) – est imprimé sur une partition. Un groupe d'étudiants noirs, les *Fisk University Jubilee Singers*, fait connaître les spirituals au monde entier lors d'une tournée en 1871.

À la fin du 19ème siècle, les *minstrels* noirs développent une sorte de compagnonnage musical. Malgré l'émancipation, la situation des Noirs ne s'est guère améliorée : ils restent principalement cantonnés dans leurs enclaves. Mais, en dépit des difficultés, beaucoup de familles noires font l'effort d'acheter un instrument à clavier. Et comme le piano est trop cher, l'harmonium et le petit orgue apparaissent dans les salons. Le *rag*, ou « piano gigue », est pratiqué par des musiciens presque clochards qui, de bars louches en saloons, jouent pour presque rien un répertoire afro-américain naissant. La musique est très syncopée et devient l'accompagnement du cake-walk, qui est désormais une danse avec des règles plus définies.

[1] Cris de ralliement ou chants de travail des esclaves noirs des États-Unis, caractérisés par la technique de l'appel-réponse.

IV°) Etymologie du mot « Jazz » :

De très nombreuses étymologies ont été avancées pour ce mot. On a cherché des connotations différentes :

1°) Connotation sexuelle et vulgaire :

C'est à San Francisco, au tournant du siècle, que l'on trouve la première trace écrite du mot « jazz », sous les formes *Jass*, *Jasmo*, *Jismo* : dans les chroniques sportives d'un journal local. Il y désigne l'énergie, une force incroyable, la « grande forme ». Mais il est plus ancien. Dans le jargon noir, qui certes n'était pas imprimé, *Jass* était une obscénité, ayant — comme beaucoup de termes appartenant à la musique populaire — des implications sexuelles. Les chanteuses de blues disaient : « Give me your jazz » ou encore « I don't want your jazz ».

- *spasm* = énergisme, dynamisme, vitalité.
- « jazz » serait une déformation de l'argot américain *jism* (= « sperme »).
- Le verbe *to jazz* (« faire l'amour ») présente une connotation sexuelle et vulgaire.

2°) Connotation anecdotique :

Un musicien d'autrefois se serait appelé Jasbo (ou Jazzbo ou Jazbo) Brown à qui le public criait : « More, Jaz ! ». On trouve cette histoire, anonyme, la première fois dans l'article « Jazz origin again discovered » in *Music Trade Review* (14 juin 1919).

> C'était à Chicago, au café Schiller, tenu par un nommé Sam Hare, dans la 31ème avenue. Il y avait là un négro nommé Jasbo Brown, qui avait recruté un orchestre. Jasbo jouait du piccolo (le piccolo est un instrument aigu de la famille des bugles) ; il jouait aussi du cornet à pistons, pour varier les plaisirs de ses auditeurs. Quand il n'avait pas bu, la musique de ses instruments était à peu près possible. Mais quand il avait absorbé quelques cocktails ou quelques verres de genièvre cela devenait de la musique exaspérée, quelque chose comme les cornets à bouquin de nos Mardi Gras d'autrefois. Et les clients du café raffolaient des sonorités désordonnées du piccolo de Jasbo. Plus c'était faux, plus ils étaient contents, et plus ils lui offraient des verres de genièvre. Et lui criaient : « Encore, Jasbo ! » et par abréviation : « Encore, Jazz ! ».
>
> SCHNEIDER Louis, in *La musique de plein air : de l'accordéon au jazz-band*, 1924.

En 1926, l'histoire réapparaît :

> Tout le monde est maintenant d'accord outre-Atlantique ; c'est à Chicago, dans la 31ème avenue, au café Schiller, qu'est né S.M. le Jazz. Le propriétaire de l'établissement, un certain Sam Have (sic !), avait engagé en 1915 un nègre : Jasbo Brown. Celui-ci jouait tour à tour, pour distraire les clients, de plusieurs instruments : piston, flûte, clarinette, hautbois. A jeun, l'artiste exécutait des mélodies agréables, mais lorsque les cocktails faisaient leur œuvre, il soufflait dans un instrument, en saisissait brusquement un autre et en tirait des sons cacophoniques autant qu'ahurissants. Ce nègre, comme tous ses congénères, avait un sentiment puissant du rythme. Et ses improvisations d'homme ivre amusaient les consommateurs qui lui criaient : « Allez, Jasbo ! ». Il eût bientôt de nombreux imitateurs à travers l'Amérique. Ils firent comme Jasbo. D'où l'abréviation « jas » devenue « jazz ».
>
> Anonyme, « D'où vient S.M. le Jazz ? » in *Courrier Musical*, 1er mars 1926.

Irving Schwerke, en 1926 (« Le jazz est mort ! Vive le jazz ! » in *Guide du Concert*, 19 mars), critiques beaucoup ces anecdotes : « Le jazz n'a pas de date, et toutes les tentatives qu'on a faites pour lui en donner une sont sans portée… ».
On trouve malgré tout des variations de cette anecdote :

> Le mot jazz, doit-il son origine à un musicien noir nommé Jess qui jouait d'une certaine façon saccadée, qui se popularisa au point que l'on dit communément *To play like Jess*, *To play Jess* par abréviation, puis *jazz* par déformation, c'est là l'explication que m'en donnèrent plusieurs nègres que j'avais interrogés.
>
> GOFFIN Robert, *Aux frontières du jazz*, Paris : éd. Du Sagittaire, 1932.

Irving Schwerke signale encore une étymologie d'une aberrance totale qui figura dans certains écrits :

> Également ridicule et fantaisiste est la théorie (si toutefois elle mérite ce titre) suivant laquelle le mot jazz devrait son origine à un ensemble de quatre instruments qui se trouvait il y a quinze ans environ à la Nouvelle Orléans, et que l'on connaissait sous le nom de "Razz's Band" (c'est-à-dire, orchestre de Razz)… Le "Razz's Band" passa par degrés des plus petits cafés de la Nouvelle-Orléans aux plus grands hôtels de cette ville, d'où il gagna New York. C'est là qu'au bout d'un certain temps, Razz's Band fut métamorphosé en Jazz's Band ! Il ne serait pas superflu, pour compléter l'histoire, de nous dire pourquoi les habitants de New York trouvèrent la consonne "J" plus agréable à leur palais que la consonne "R." Et l'on pourrait rapporter quantité de contes aussi fantastiques que les précédents, si toutefois ceux-ci ne suffisaient pas à montrer le caractère ridicule de ce qu'on a écrit sur le jazz et le peu de prix qu'on doit y attacher.
>
> Irving Schwerke, « Le jazz est mort ! Vive le jazz ! » in *Guide du Concert*, 19 mars 1926

3°) Théorie translinguistique :

Le mot *jazz* serait issu de divers dialectes africains ou du créole.

- africain (on trouverait dans certaines langues africaines des mots voisins) : *jazz* dériverait du malenke *« jasi »* qui signifie *« vivre intensément »*, *« être excité »* (cf. Peter Tamony, *Cahiers du jazz* I, pp. 78-82) ; du bantou *« jaja »* (= « danser », « jouer de la musique »).
- créole : le français *« jaser »*.

> Le mot jazz est d'origine française et son application à la musique est la fidèle image de son sens littéral. Il y a 250 ans, la civilisation française trouva un solide point d'appui dans les provinces (plus tard devenues États) de la Louisiane et de la Caroline du Sud. Dans les villes cultivées du Sud (la Nouvelle-Orléans et Charleston), le Français fut pour un certain temps la langue dominante, et, dans les plantations possédées par les Français, c'était la seule langue dont on usât. Les esclaves au service des Français furent obligés d'apprendre la langue de leurs maîtres, ce qu'ils apprennent, des inflexions et des modifications propres à leur race.
> S'il faut en croire Larousse, le verbe français *jaser* signifie *causer*, *bavarder*, *parler beaucoup*. Dans la littérature française, *jaser* s'applique souvent à une conversation animée sur divers sujets, alors que tout le monde parle ensemble ; et, souvent aussi, *jaser* traduit plus spécialement un "chuchotement badin sur de petits riens."
>
> Irving Schwerke, « Le jazz est mort ! Vive le jazz ! » in *Guide du Concert*, 19 mars 1926

… et bien d'autres encore :

- on évoque aussi, dans l'argot cajun, les prostituées de la Nouvelle-Orléans surnommées *« jazz-belles »* [souvenir de la Jézabel biblique]
- selon Henry Osborne OSGOOD (in *So this is jazz*, 1926), le mot *jazz* serait issu d'une onomatopée.
- Coeuroy et Schaeffner (in *Le jazz*, 1926) : « Certains le font dériver d'une expression en usage dans les bouges de la Nouvelle-Orléans : *Jazz them, boys* (qui correspondrait à *Hardi, les gars*).

A aussi été envisagée la contraction de l'expression raciste des Blancs envers les Noirs *Jackass music* (« musique d'âne »). En 1975, le critique français Hugues Panassié a proposé cette étymologie défendue par le vibraphoniste Lionel Hampton, qui la tenait d'un vieux Noir de La Nouvelle-Orléans. Le mot viendrait de *jackass* (âne, bourricot, mais aussi idiot, imbécile, d'où : « musique d'imbéciles »). Cette étymologie a été entendue dans les années 1960, de la bouche du grand clarinettiste Albert Nicholas, né en 1900 à La Nouvelle-Orléans. Elle est doublement séduisante : phonétiquement, car le mot *jackass*, dans le parler sudiste, se prononce d'un seul accent, en supprimant presque l'émission du « ck » ; graphiquement, car elle explique pourquoi les premières apparitions imprimées du mot ne furent pas *« jazz »*, mais *« jass »* (1917).

V°) Panorama des styles musicaux dans la communauté noire américaine au 19ème siècle :

Sans la musique, les esclaves africains transplantés en Amérique ou aux Caraïbes auraient-ils pu supporter leur abominable condition ? Issue d'inextricables mélanges, la création musicale des esclaves et de leurs descendants est un paysage varié de rythmes et de couleurs, mais où l'on retrouve partout, que ce soit dans le *gwoka* guadeloupéen, les *spirituals* du Mississippi ou dans le *candomble* brésilien, des traits caractéristiques de la musique africaine :

- participation du corps à la musique avec des battements de mains, de pieds et de la voix.
- emploi habituel de la formule basée sur l'appel du soliste et la réponse des chœurs.
- recherche d'une certaine rudesse de timbre dans la voix.
- usage du tambour.
- pratique de la transe portée par une musique répétitive.
- indissociabilité de la danse et de la musique.
- conception fonctionnelle de la musique qui intervient dans toutes les activités humaines, religieuses ou sociales.
- aspect moralisateur de la musique qui est vecteur de valeurs culturelles.

A. LA MUSIQUE RELIGIEUSE

Une poésie épique collective : le negro spiritual

On désigne par le terme de negro spiritual tout un ensemble de chants à caractère principalement religieux qui constituent une création collective du peuple noir américain au temps de l'esclavage. Le terme lui-même est attesté dès 1862, au début de la guerre de Sécession, par Higginson, mais il existe un texte beaucoup plus ancien, de 1819, trouvé par Dena Epstein, qui décrit ce qui est manifeste ment un spiritual en cours d'élaboration :

« Dans le secteur noir [des *camp meetings*], les gens de couleur se réunissent, et chantent ensemble pendant des heures de courts fragments d'affirmations disjointes, de voeux ou de prières, prolongés par de longues répétitions de chœur. » (John F. Watson.)

En 1866, un autre témoin, dont nous ne connaissons que les initiales, M.R.S., décrit ainsi dans le *Pennsylvania Freedman's Bulletin*, un « *shout* », sorte de danse en rond autorisée aux noirs par les blancs :

« Après l'école, les maîtres donnèrent à leurs élèves la permission de faire un shout. Il s'agit là d'un exercice religieux favori de ces gens, vieux ou jeunes. Dans la classe des petits, on rangea les bancs, et les enfants s'alignèrent le long du mur. Commença alors un chant sauvage en bourdon dans une tonalité mineure, marqué par des claquements de mains et des battements de pieds. Tout en conservant le tempo de ce chant étrange, ils se mirent à tourner en rond, se suivant l'un l'autre, et changeant le pas initial en un mouvement plus rapide et plus débridé accompagné de sonores claquements de mains à mesure que la ferveur des chanteurs atteignait son apogée. Les paroles de leur hymne sont simples et touchantes. Les couplets consistent en deux lignes, la première étant répétée deux fois. Par exemple :

Nobody knows de trubble I sees,
Nobody knows de trubble I sees,
Nobody knows de trubble I sees,
Nobody knows but Jesus. »

On aura reconnu ici un des plus célèbres spirituals, *Nobody Knows The Trouble I've Seen*, à un moment où il n'a pas encore trouvé sa forme définitive.

Ce qui nous intéresse dans ces descriptions — et il en existe bien d'autres — c'est qu'elles permettent de réfuter la thèse trop répandue selon laquelle les spirituals seraient le produit d'une déformation maladroite, par les esclaves noirs d'Amérique, des chorals protestants. Sans vouloir nier qu'on retrouve dans beaucoup de spin- tuais des traces de psalmodie puritaine et d'hymnodie baptiste ou méthodiste, on y voit toutefois deux autres traits fondamentaux : la survivance de mélismes comme de comportements rythmiques (notamment une syncopation observée par beaucoup de témoins) qui ne doivent rien à la tradition européenne, et l'absence d'une distinction précise entre le religieux et le profane, ou, si l'on préfère, entre le sacré et le séculier.

En d'autres termes, loin d'être une dégradation du chant religieux protestant américain des blancs, les spirituals sont une authentique- création afro-américaine qui, comme toute création originale, a puisé une partie de ses thèmes, de son matériau et de son imagerie dans les modèles proposés par l'environnement culturel.

La guerre de Sécession éclate le 14 avril 1861. En mai, les premiers esclaves évadés du Sud se réfugient au Fort Monroe, tenu par le général nordiste Benjamin Butler. Quand on lui demande de rendre ces esclaves à leurs maîtres, Butler refuse en disant qu'ils sont une prise de « contrebande de guerre ». C'est ainsi qu'on appellera longtemps les esclaves réfugiés des *contrabands*. Tous les témoins du Nord sont séduits par la beauté et la ferveur de leurs chants, notamment les représentants envoyés par des associations anti-esclavagistes, charitables ou religieuses. Le premier spiritual complet est relevé dès septembre 1861, et publié en décembre de la même année. Il s'agit du superbe et dramatique *Go Down, Moses*, qui reste un des plus célèbres, et qui est publié sous le titre : *« Let My Feople Go — A Song of the Contrabands »*, avec cette précision :

« Il paraît que cet hymne a été chanté depuis au moins quinze ou vingt ans en Virginie et dans le Maryland… bien que clandestinement, par crainte du fouet. » (Ce qui ferait remonter l'existence d'un spiritual de forme achevée à 1845 ou 1841.)

On comprend pourquoi ce spiritual fut chanté clandestinement. A. travers une imagerie biblique tout a fait officielle (Dieu envoie Moïse en Egypte pour ordonner au pharaon qu'il « laisse partir mon peuple », sinon « je frapperai tous tes premier-nés ». Mon peuple « ne travaillera plus dans la servitude… Laisse-le partir avec le butin de l'Egypte ») se dessinent une volonté de liberté, une espérance en la fin prochaine de l'esclavage et même un désir de vengeance qui auraient épouvanté les Sudistes déjà traumatisés par environ cent trente révoltes d'esclaves entre 1526 et 1861, dont celles, très importantes, de Denmark Vesey, en 1822 en Caroline du Sud, et de Nat Turner, en 1831 en Virginie (Aptheker).

Mais le contact le plus important avec le matériau des spirituals date de ce qu'on a appelé « l'expérience de Port Royal ». Bien entendu, il ne s'agit pas ici des jansénistes. Port Royal est une île située au large de Charleston, qui fut dès décembre 1861 capturée par les forces nordistes, lesquelles voulaient neutraliser ses forts et instaurer un blocus naval. L'état de misère des esclaves qui s'y trouvaient apitoya les mouvements anti-esclavagistes du Nord, qui y firent envoyer des administrateurs, mais aussi des missionnaires et une centaine d'instituteurs. Parmi ceux-ci, Charles P. Ware, sa sœur Lucy Mc Kim et son cousin William Francis Allen. C'est à eux qu'on doit les premières publications de recueils de chants noirs authentiques, documents d'autant plus précieux que Lucy Mc Kim était une musicienne accomplie. C'est grâce à ces pionniers que le grand public du Nord se rendit compte que les chansonnettes des « minstrels », qu'il avait prises jusqu'alors pour des chants d'esclaves, étaient des imitations faites par des baladins blancs. Bientôt, deux institutions d'enseignement fondées après la guerre de Sécession pour les noirs, le *Hampton Institute* de Virginie et la *Fisk*

University de Nashville, Tennessee, prirent le relais et classèrent, codifièrent un corpus toujours plus important. En 1872, la *Fisk University* fonda un groupe de chanteurs et de chanteuses noirs, les *Fisk Jubilee Singers*, qui firent connaître les spirituals en se produisant dans les grandes villes du Nord et jusqu'en Europe, où ils chantèrent notamment devant la reine Victoria et l'empereur d'Allemagne.

L'expérience de Port Royal a montré qu'il existait une musique vocale noire profane qui n'offrait pas de différence majeure avec celle des spirituals. A ce titre, on peut dire qu'une grande partie des spirituals furent des chants de travail sur lesquels vinrent se plaquer des références à l'imagerie biblique. *Michael Row De Boat Ashore*, spiritual très connu, était à l'origine un chant de bateliers. Il y avait aussi des *corn-shucking songs*, des *cane songs* et d'autres *harvest songs* (chants pour accompagner l'épluchage du maïs ainsi que différentes récoltes, dont celle de la canne à sucre).

Plus que dans les services religieux dominicaux, on peut penser que les spirituals se formèrent dans les *camp meetings*, ces réunions en plein air où des centaines, parfois des milliers d'hommes et de femmes, blancs et esclaves noirs mêlés ou à peine séparés, chantaient pendant des heures sous la conduite de chefs de chœur improvisés qui pratiquaient le *lining-out* déjà utilisé depuis longtemps dans les congrégations blanches rurales en majorité analphabètes, c'est-à-dire qu'ils lisaient en la psalmodiant une phrase de psaume que le chœur reprenait ou à laquelle il répondait par un même motif stéréotypé (*Hosannah ! Yes Lord !*, etc.). Cette technique de responsorial, appelée aussi *call and response pattern*, ne pouvait que séduire des gens dont la mémoire collective gardait encore toute fraîche la trace du responsorial couramment utilisé dans la musique de l'Afrique de l'Ouest. Or, ce responsorial se retrouve aussi dans les *work songs*, y compris ceux que les musicologues John et Alan Lomax ont enregistrés, beaucoup plus tard, dans les années 1930 et 1940, dans des pénitenciers du Sud.

Mais ce qui est fascinant, c'est qu'il se retrouve encore actuellement dans beaucoup d'églises baptistes. Certains enregistrements contemporains réalisés dans des églises nous font toucher du doigt le processus de formation des spirituals. Ainsi, en 1951, dans son église baptiste de Washington, le révérend Samuel Kelsey prend pour thème de son sermon le verset 8 du premier chapitre des *Actes des Apôtres*. Avec un débit heurté et haletant, il le lit, le répète, en reprend des passages et retient finalement comme mot d'appui *witness*, témoin (de Jésus), qu'il fait chanter aux fidèles. Bientôt, le piano se met à accompagner tandis qu'une pédale de trombone ramène toute la congrégation dans la même tonalité et qu'un tambourin scande le rythme. Que manque-t-il à cette création collective pour devenir un spiritual ? La répétition pendant plusieurs mois, plusieurs années peut-être, dans un milieu moins exposé aux informations extérieures, de telle sorte que le chant se cristallise et ne permette plus que des variations infimes — c'est-à-dire une situation historique totalement différente.

Quant à l'inspiration religieuse, on oppose souvent le *gospel* au *spiritual*, le premier, comme son nom l'indique (*gospel* : évangile), s'inspirant du Nouveau Testament tandis que le second puise dans l'Ancien Testament. Ce n'est pas tout à fait exact, car le nom de Jésus apparaît déjà dans un certain nombre de spirituals. Mais il est vrai que, dans le spiritual, la majorité des références religieuses renvoient à l'Ancien Testament. Cette imagerie était d'ailleurs perçue de façon très concrète par les esclaves. Le peuple noir en servitude s'identifiait facilement aux Hébreux dans la captivité égyptienne, Canaan, prononcé par un Afro-Américain illettré, sonnait presque exactement comme Canada, c'est-à-dire un pays situé au nord dont certains avaient entendu parler et où l'esclavage n'existait pas, et Moïse passait parfois pour un héros de la Révolution américaine (Higginson). On admet d'ailleurs maintenant que certains spirituals ont eu une fonction de communication clandestine, et qu'ils servaient à lancer des messages d'alarme ou à fixer des rendez-vous d'une plantation à l'autre. Higginson, qui fut

pendant la guerre de Sécession colonel d'un régiment exclusivement noir — à l'exception des officiers — formé d'esclaves libérés par les Nordistes ou évadés, a recueilli un grand nombre de spirituals chantés par ses soldats. Une des versions de *The Ship of Zion* (*Le bateau de Sion*) qu'il a relevées est significative à cet égard :

De Gospel ship is sailin'
* Hosann — sann.*
O, Jesus is de captain,
* Hosann — sann.*
De an gels are de sailors,
* Hosann — sann.*
O, is your bundle ready ?
* Hosann — sann.*
O, have you got your ticket ?
* Hosann — sann.*

On voit que si les premiers vers peuvent s'interpréter comme un désir pieux de suivre Jésus, les deux derniers (Oh, ton baluchon est-il prêt ? — Oh, as-tu pris ton billet ?) peuvent impliquer un projet clandestin d'évasion, sans doute par l'*Underground Railroad*, réseau d'évasion qui sauva la vie à des centaines d'esclaves et qui allait jusqu'au Canada.

La plupart des témoins de l'époque, dont certains avaient pour tant une bonne oreille musicale, ont entendu les spirituals en mineur. Or, la majorité de ces chants sont en majeur. Sauf à penser que tous les témoins ont employé le terme « mineur » au sens vulgaire, qui connote une impression de tristesse, il faut croire qu'ils ont été déconcertés par le traitement de la tierce et de la septième, lesquelles sont souvent abaissées dans le chant afro-américain — comme on le verra plus loin à propos du blues. En 1913, Krehbiel, analysant 527 chants afro-américains (parmi lesquels bon nombre de spirituals), les classe ainsi :

- majeur, 331
- mineur, 62
- mixte et vague, 23
- pentatonique, 111
- majeur avec septième bémolisée, 20
- majeur sans septième, 78
- majeur sans quarte, 45
- majeur avec sixte diésée, 8
- majeur sans sixte, 34
- mineur avec septième non bémolisée (sensible), 19

On voit donc qu'il y a prédominance du mode majeur.

Quant à la rétention de caractéristiques musicales africaines, Kolinski, cité par Waterman en 1952, fait ces observations après avoir étudié comparativement des spirituals et des chants d'Afrique occidentale :

« Trente-six spirituals sont identiques à des chants de l'Afrique occidentale, ou leur ressemblent de près au point de vue de la structure tonale (gamme et mode) […] Les rythmes du début de trente-quatre spirituals sont presque identiques à ceux de certains chants du Dahomey et de la Côte-de-l'Or. »

Il en conclut que :

« Si de nombreux spirituals proviennent de mélodies européennes, certaines *en apparence* non déformées, ces mélodies ont toutes été soit transformées pour se conformer au style de la musique de l'Afrique occidentale, soit choisies parce qu'elles lui ressemblaient. » (Chase)

Structurellement, le professeur John Work, de *Fisk University*, distingue trois types de spirituals :

(1) appel et réponse (ou antiphonique responsorial) : c'est le *ring shout*, le sermon, le jubilee et, par fois, le gospel song.

(2) courte mélodie rythmique : c'est le jubilee et le gospel.

(3) mélodie longue et soutenue : c'est ce qu'il appelle le spiritual proprement dit. Sans vouloir discuter ici cette distinction un peu arbitraire, ce dernier type est illustré notamment par des chants tels que *Nobody Knows* et *Sometimes I Feel Like a Motherless Child*.

Il est certain que, dans l'effort de codification, notamment harmonique, de la *Fisk University* et du *Hampton Institute*, les spirituals, en devenant plus policés — sous l'impulsion alors tout à fait légitime qui poussait la bourgeoisie noire à plaire aux goûts du public blanc — ont perdu une partie de leurs caractères africains. Cette conception partiellement occidentalisée du spiritual aboutit de nos jours à la tradition qu'illustrent des quartettes tels que les *Delta Rhythm Boys* ou le *Golden Gate Quartet*. Parallèlement, le spiritual populaire, plus primitif, plus « noir », poursuivit sa carrière dans les petites congrégations provinciales. C'est surtout lui qui fusionnera avec le *gospel song*, et c'est à cette branche qu'on peut rattacher de grandes artistes contemporaines telles que Maha lia Jackson, Sister Rosetta Tharpe, Bessie Greffin, Frances Steadman, etc. Quant aux essais d'interprétation des spirituals avec une technique vocale classique, même par des voix noires, ils dépouillent ceux-ci de toute authenticité ainsi que d'une grande partie de leur beauté, comme on peut s'en rendre compte à l'audition des enregistrements de Paul Robeson, de Marian Anderson et de Wilhelmenia Fernandez.

Dans ce phénomène collectif que sont les spirituals, certains auteurs voient se constituer comme un pot-pourri de sacré et de pro fane (Spaulding, 1863), tandis que d'autres voient la création d'une véritable saga collective comparable à l'*Iliade*, à la *Chanson de Roland* ou aux *Nibelungen*. Il est vrai que les paroles des spirituals sont souvent naïves, tout comme l'est par endroit la poésie d'Homère, mais, comme celle-ci, elles ont une charge émotionnelle parfois bouleversante. Les spirituals sont l'œuvre de tout un peuple qui vivait dans des conditions inhumaines, mais qui ne s'est jamais résigné à voir dans cet état une destinée. En 1939, John Lovell Jr. rendit ainsi justice à cette création collective :

« Nous avons reconnu qu'il [le Nègre] savait tourner de jolies petites chansons. En fait, il était en train d'écrire une des plus puissantes poésies jamais créées. »

DE L'ESCLAVAGE A L'ÉMANCIPATION (1619-1865). DES MÉLOPÉES AFRICAINES AUX NEGRO SPIRITUALS

1°) La période coloniale (1619-1776)

1. **Héritage africain**. Les premiers Africains arrivèrent en Virginie en 1619. Ils étaient vingt seulement et sous contrat de serviteur à temps (l'*indenture*). La traite des Noirs et l'importation d'esclaves ne prirent leur essor qu'au 18ème siècle, au fur et à mesure que les besoins en main-d'oeuvre augmentaient, en parallèle avec le développement des treize colonies anglaises, de la Louisiane française et de la Floride espagnole et sur tout dans le Sud où le climat exigeait des esclaves pour la mise en valeur des grandes propriétés terriennes. Malgré son interdiction légale en 1807, la traite des Noirs se poursuivit jusqu'à la veille de la guerre de Sécession (1861-1865) et on estime à plus d'un million les Africains déportés contre leur volonté au Nouveau Monde[1]. Or, il semble avéré que plus de 85 % d'entre eux provenaient de l'Afrique de l'Ouest et plus précisé ment de la zone des savanes s'étendant entre le Sénégal et l'Angola actuels. Il s'ensuit que leurs traditions culturelles et musicales avaient de nombreux points communs :

[1] En 1860, il y avait un peu moins de 5 millions de Noirs en Amérique, dont 500 000 « hommes libres de couleur ». En 1986, ils étaient 26 millions ; ils sont environ 30 millions aujourd'hui (12 % de la population américaine). Cf. *Les Noirs aux Etats-Unis*, par Claude Fohlen, coll. « Que sais-je ? », n° 1191, 6ème éd., 1979.

— chants et danses sont toujours associés à la musique dont la fonction essentielle n'est pas de divertir mais de marquer chaque événement de la vie familiale, sociale et tribale, de commémorer anniversaires et hauts faits guerriers, d'accompagner les rites funéraires, religieux, initiatiques ou autres et de transmettre la tradition orale

— le rythme est plus important que la mélodie et le mot clé est « polyrythmie » c'est-à-dire la superposition (harmonieuse) d'un nombre plus ou moins élevé de rythmes différents

— un soliste (ou groupe de chanteurs) improvise(nt) les couplets tandis qu'un chœur (à une, deux ou plusieurs voix) répond par des refrains immuables. C'est le canevas « appel-réponse » qui permet la coexistence de la tradition (refrains immuables) et du modernisme (couplets improvisés) ; les chanteurs recourent à des effets spéciaux tels que soupirs, falsettos, grognements, onomatopées (*scat*), bruits de gorge…

— les gammes africaines sont surtout pentatoniques ; en Amérique, les notes « inconnues » des Africains, surtout les 3ème, 5ème et 7ème degrés de la gamme diatonique occidentale, ont été bémolisées et appelées *blue notes*, celles-ci constituent un des traits les plus caractéristiques des diverses variantes des musiques africaines-américaines, avec l'improvisation et le canevas appel-réponse ;

— les textes abondent en métaphores et en images poétiques voire ésotériques de même qu'en paroles à double sens.

Tel était, pour l'essentiel, le bagage musical que les Africains apportèrent en Amérique coloniale et ce n'est pas une surprise de le retrouver dans les *negro spirituals*, dans les *gospel songs*, de même que dans le blues, dans le jazz et dans tous les styles apparentés.

2. **Evangélisation des esclaves**. Pendant le premier siècle de la colonisation (17ème siècle), la question de l'évangélisation des esclaves ne se posa même pas dans les colonies du Nord et du Centre, ils étaient en petit nombre, ils vivaient avec leurs maîtres, dans la maison familiale, et ils partageaient tout, joies et malheurs, fêtes et instruction ; ceux-là apprirent très vite l'anglais et participèrent aux offices religieux, chantant cantiques, psaumes puis hymnes et édulcorant un tant soit peu leurs racines africaines ; l'intégration facilita l'oubli. Au Sud, par contre, la barrière de la langue demeura infranchissable pour la masse considérable des travailleurs des champs; quelques interprètes suffirent pour transmettre les ordres et il fut hors de question de les instruire en quoi que ce soit, fût-ce de religion, nombre de planteurs ne considérant pas leurs esclaves comme des êtres humains ; dans ces conditions, seuls quelques esclaves de maison, privilégiés, suivirent une voie comparable à celle des Noirs du Nord. C'est au 18ème siècle seulement et surtout après la guerre d'Indépendance, soit dans le dernier quart du siècle, que ce mouvement s'inversa et que *tous* les esclaves furent évangélisés avec les conséquences que cela impliquait sur le plan musical et que nous allons examiner.

3. **La musique à l'Eglise. Des « psaumes » aux « hymnes »**. Les pèlerins du *Mayflower*, les pasteurs anglicans, les luthériens, les calvinistes et les autres réformés du 17ème siècle introduisirent dans les Eglises du Nouveau Monde les cantiques et les psaumes (des ver sets de la Bible chantés de manière monotone et emphatique sur des mélodies monocordes et répétitives). Les fidèles s'en fatiguèrent rapidement et ils accueillirent avec enthousiasme le Grand Réveil religieux qui secoua l'Angleterre au début du 18ème siècle. Ce mouvement dépoussiéra la liturgie en général et la musique d'église en particulier, balayant les psaumes au profit des *hymnes*, petits poèmes paraphrasant et développant des versets de la Bible, en langage simple, accessible à la majorité des fidèles, analphabètes pour la plupart. Cet

engouement s'exporta aussitôt en Amérique avec l'arrivée d'un recueil d'hymnes rassemblées en 1707 par le Dr I. Watts[1] et avec l'éclatement, vers 1730, de l'Eglise anglicane en trois branches principales qui, à terme, prirent leurs distances, voire une indépendance totale, avec les Eglises mères des métropoles :

a) L'**Eglise presbytérienne** dont l'impact auprès des Noirs américains fut faible ; elle recruta presque exclusivement des Noirs libres et émancipés du Nord (peu nombreux au demeurant) ;

b) L'**Eglise méthodiste**, fondée par les frères Wesley en 1729, auteurs eux-mêmes de recueils d'hymnes très populaires aussi auprès des Noirs[2]. Cette Eglise attira plutôt les Noirs libres, la petite bourgeoisie noire d'artisans et d'ouvriers qualifiés des Etats du Centre ainsi que les gens de maison et les affranchis du Sud ;

c) L'**Eglise baptiste** qui eut du succès auprès de tous les Noirs de condition modeste et auprès des esclaves des plantations (les plus nombreux). A noter que l'Eglise catholique eut peu d'influence auprès des Noirs (hors Louisiane, Floride) jus qu'au milieu de notre siècle.

2°) L'Amérique indépendante jusqu'à la guerre de Sécession (1776-1860)

DES HYMNES AUX TABERNACLE SONGS ET AUX SPIRITUALS

1. **Emergence de la Black Church, des Eglises et sectes noires indépendantes, des paroisses avec congrégations et prêcheurs noirs**. — Tout au long du 17ème siècle, les Noirs admis dans les lieux du culte y chantèrent à la façon occidentale et tout africanisme y eût paru incongru et déplacé. Il en alla autrement après le *Réveil Religieux* (1730), de plus en plus de Noirs se mêlèrent aux fidèles blancs dans toutes les Eglises, même s'ils avaient des bancs séparés et des zones ségrégées ; dans certains cas, dans le Sud par exemple, ils étaient plus nombreux que les fidèles blancs ; dès lors le naturel ne pouvait que revenir au galop, à savoir le goût atavique des altérations de notes, de rythme et de mélodies ainsi que l'improvisation et l'utilisation du corps comme instrument de musique et caisse de résonance ; ils butèrent sur des notes « inconnues » dans leurs gammes d'origine, en général, les 3ème et 7ème degrés de la gamme diatonique occidentale ; incapables de les intégrer telles quelles, ils les bémolisèrent et ces notes dites « bleues» se mirent à truffer les hymnes wesleyennes et celles du Dr Watts qui se transformèrent lentement mais sûrement en chants religieux à connotation africaine-américaine. Pendant la période coloniale, les pasteurs et maîtres de chorale blancs réussirent à freiner sinon à gommer ces dérives mais, après 1780, la création de paroisses noires auto nomes, avec des sectes et des pasteurs noirs, rendit possible cette évolution vers des chants inspirés ou spirituals, surtout dans les congrégations baptistes qui rassemblaient le plus grand nombre de Noirs. C'est d'ailleurs un baptiste de Georgie, George Leile, qui fut le premier esclave noir à être autorisé à prêcher, et ce dès 1774, et à créer la première Eglise noire d'Amérique, l'*African Baptist Church*, à Savannah. Quant aux Eglises noires méthodistes et presbytériennes, elles conservèrent encore longtemps la retenue et la componction chères à la tradition occidentale mais c'est en leur sein qu'apparurent les premiers leaders noirs de grand format comme Absalom Jones et Richard Allen, ministres du culte en l'Eglise méthodiste épiscopale d'*Old Saint George* à Philadelphie, autorisés à prêcher en 1784 et fondateurs, en 1787, de la *Free African Society* après un différend racial avec leur hiérarchie. Peu après cependant, cette dissidence se scinda en deux sectes distinctes :

---

[1] Dr Isaac Watts, *Hymns and Spirituals Songs*, 1707.
[2] John Wesley (1703-1791), *Collections of Psalms and Hymns* (1737) ; Charles Wesley (1707-1788), *A Collection of Hymns for the Use of the People Called Methodists* (1780).

— l'*African Episcopal Church* d'A. Jones réaffiliée à l'Eglise méthodiste américaine ;

— l'*African Methodist Episcopal Church* (A. M. E. Church) de R. Allen qui se refusa à toute obédience vis-à-vis de l'Eglise mère blanche.

En 1801, Richard Allen publia un recueil de 54 hymnes prises à diverses sources mais dépoussiérées et qui eurent un immense succès. En 1816, il devint le premier évêque noir américain. Sous son influence d'autres Eglises noires indépendantes se créèrent un peu partout : *A. M. E. Church of Zion* (New York, 1796), Eglise presbytérienne africaine à Philadelphie (1807) et catholique africaine (New York, 1807), etc.

2. **Les « camp-meetings » (c. 1780-1830), les *tabernacle songs* et les *spirituals***. Le processus d'élaboration d'une musique religieuse à la fois africaine et européenne, freiné dans les Eglises noires presbytériennes, catholiques et méthodistes mais déjà toléré dans les Eglises noires baptistes, fut accéléré au Nord et au Centre par la vogue des *camp-meetings* et *bush meetings* qui se développa à partir de 1780 et culmina entre 1800 et 1830. Il s'agissait de rassemblements de masse où plusieurs milliers de fidèles noirs et blancs mélangés, la plupart d'origine très modeste, voire misérable, voulaient communier ensemble dans une foi en un monde meilleur après la vie terrestre et oublier pendant quelques jours leur triste condition humaine et leurs malheurs. Ce fut une des conséquences du Second Réveil religieux de 1780, elle se traduisit par une soif insatiable de mysticisme, une ferveur extrême et des manifestations de foi hystériques, en plein air, dans des clairières de forêts, dans des champs ou en rase campagne ; une vaste tente le *tabernacle* — abritait un autel et une tribune où se succédaient par dizaines, prêcheurs, évangélistes, chanteurs et chorales s'adressant à une foule bravant les intempéries pour les écouter et pour participer. Ces *camp-meetings* pouvaient durer de plusieurs jours à une semaine sans interruption, même la nuit et, petit à petit, les Noirs, plus nombreux, imposèrent leurs propres hymnes, leurs rythmes et leurs habitudes, de sorte que les chants religieux des *camp-meetings* devinrent des *tabernacle songs* puis des *spirituals* ou chants inspirés dans lesquels les rétentions africaines furent de plus en plus évidentes comme le rapportèrent des témoins et voyageurs dans leurs récits et journaux de voyage :

— les syncopes

— les notes altérées (mi bémol, si bémol, les *blue notes*)

— emploi des gammes mineures ; improvisation de couplets ;

— mélodies empruntées aux rengaines populaires du temps et airs faciles à retenir ;

— utilisation de *running verses*, passe-partout ;

— les *shouts* et danses en cercle (*ring dances*) où les pieds glissaient sur le sol sans le quitter ; on marquait le rythme en fléchissant les genoux ce qui produisait un bruit audible (*shuffle step*) renforcé par les grognements des participants comme par les claquements des mains des spectateurs sur les cuisses. C'était le *ring shout* où se retrouvait l'habitude tout africaine d'associer musique, chant et danse, de manière collective.

Dans le Sud, par contre, les activités religieuses noires furent soumises à un contrôle très strict et à des limitations excessives liées aux insurrections d'esclaves (Gabriel Prosser, Virginie, 1800 ; Denmark Vesey, Caroline du Sud, 1822 ; Nat Turner, Virginie, 1831) dans lesquelles la responsabilité des Eglises, à tort ou à raison, fut incriminée, en complicité avec les mouvements abolitionnistes très actifs au Nord.

Cela se traduisit par des tracasseries telles que la plupart des pasteurs et prêcheurs noirs durent émigrer au Nord et que leurs fidèles, laissés à l'abandon, se réunirent secrètement en des lieux isolés et assistèrent à des offices clandestins dispensés par des évangélistes itinérants ou par des pasteurs entrés en clandestinité ou encore issus spontanément de la masse des esclaves ; lors de ces cérémonies, nocturnes pour la plupart, on en profita certainement pour lâcher la bride à l'atavisme africain et une tradition de *spirituals* très africanisés dut se développer, comme dans les *camp-meetings* du Nord mais il n'existe nul témoignage écrit ni documents sur cette période troublée.

MOUVEMENTS ANTI-ESCLAVAGISTES ET ABOLITIONNISTES

CHEMIN DE FER SOUTERRAIN (« UNDERGROUND RAILROAD »)

La traite des Noirs fut interdite par un vote du Congrès américain à partir du 1er janvier 1807 ; cette décision fut appliquée strictement au Nord et au Centre ; l'esclavage y fut proscrit et disparut peu à peu au point qu'en 1830 il n'y existait plus un seul esclave, tous les Noirs étaient libres et émancipés. Par contre, tout cela resta lettre morte dans le Sud où la traite des Noirs perdura jusqu'aux premiers jours de la guerre de Sécession quand le blocus des côtes américaines par la marine de l'Union y mit un terme définitif. Cette main-d'œuvre servile et bon marché était vitale pour l'économie du Sud, mais cela provo qua l'indignation et la colère des abolitionnistes du Nord et déboucha sur des actions concrètes sur le terrain :

— dès 1817, des publications virulentes dénoncèrent l'*institution particulière* (euphémisme désignant l'esclavage) ;

— des pamphlets (*Appel* de David Walker, 1829), des journaux (*The Liberator*, W. L. Garrison, 1831) firent de même ;

— l'*American Anti-Slavery Society*, fondée en 1833, organisa des conférences, des tournées et meetings d'information au cours desquels des orateurs noirs, ex-esclaves eux-mêmes mais ayant fui le Sud via l'*underground railroad*, racontèrent leur vie passée et leur odyssée ; ils publièrent aussi leurs mémoires et autobiographies et rapportèrent que les évasions étaient préparées voire annoncées par des chants religieux à double sens, ou sens caché, ce qui était une tradition africaine de plus, ces chants aux paroles anodines en apparence étaient subversifs au second degré et annonçaient très clairement les intentions des interprètes :

```
Corne and go with me to my Father's house
There is peace, peace, peace
Ain't no dyin' there in my Father's house...
We will ail befree in my Father's house...

(Viens avec moi dans la maison de mon père, on y trouvera la paix... On n'y risque pas la
mort, dans la maison de mon père... On sera tous libres, dans la maison de mon père...)
```

au sens premier, la « maison de mon père » c'est le Paradis, mais au deuxième degré, c'est le Nord ou le Canada où il y a liberté et paix pour les esclaves fugitifs...

```
Stand still Jordan, Jordan,
Lawd I can't stand still
I've got a mother in Heaven, stand still Jordan
Lawd I can't stand still...

(Reste calme, Jourdain, moi je ne peux tenir en place, ma mère est au Ciel, reste calme,
Jourdain, mais moi je ne peux tenir en place.)
```

Ce « Jourdain » était aussi la frontière entre le Nord et le Sud (le fleuve Ohio à qui on demandait une traversée calme ; quant à la mère du chanteur elle était sans doute au « Ciel » c'est-à-dire au Nord…

```
« Canaan Bound »
O Canaan, sweet Canaan,
```

I am bound for the land of Canaan

(Il me faut aller en Canaan...)

Encore une fois, ce Canaan était le Nord, terre promise.

Un sens caché pouvait aussi se trouver dans de nombreux spirituals du temps comme *Bound to Go*, *Steal away to Jesus*, *Swing Low Sweet Chariot*, *Brother Moses Gone to de Promised Land*, *Good News*, *de Chariot's Comin'*…

Underground Railroad (chemin de fer souterrain). — Les appels à l'évasion relayés par les spirituals à double sens évoqués ci-dessus reposaient sur des filières bien organisées ; on estime qu'environ 60 000 Noirs gagnèrent le Nord ou le Canada entre 1830 et 1860 ce qui montre à quel point était efficace ce système baptisé « chemin de fer souterrain » avec des « gares » (relais) chez les sympathisants, des « voies » (les chemins diversifiés et multipliés pour minimiser les risques), les « chefs de train » (des guides qui risquaient leur vie en cas de capture par les chasseurs d'esclaves fugitifs) et des « chefs de gare » (organisateurs et coordinateurs) dont le plus célèbre fut sans doute Harriett Tubman (c. 1820-1913) surnommée le « Moïse noir de sa race » et ex-esclave fugitive elle-même. *La Case de l'Oncle Tom*, le roman de Mme Harriet Beecher Stowe, publié en 1852, décrit assez bien cette institution.

3°) Guerre de Sécession (1861-1865). Abolition de l'esclavage et apparition au grand jour des negro spirituals

Tout ce qui vient d'être décrit concernant les spirituals se passa, en grande partie, à l'insu des Américains blancs et du monde extérieur ; tout au plus quelques voyageurs assistèrent-ils, fortuitement, à un *camp-meeting* ou à un service religieux dans une église noire et ils en sortirent souvent scandalisés par le caractère primitif et « sauvage », dirent-ils, de la musique et des airs entendus, par l'utilisation que faisaient les fidèles de leur corps comme caisses de résonance ou comme instruments de musique, par l'ébauche de danses (*shuffle steps*), à une époque où danses et instruments de musique étaient tout à fait proscrits dans les églises ! Ils y virent surtout tumulte débridé et choquant, ils y entendirent du bruit plutôt que des sons harmonieux, nouveaux et séraphiques. Aucun ne remarqua l'originalité de ces manifestations musicales ni leur esthétique propre. Seuls les pauvres Blancs des *camp-meetings* semblaient sur la même longueur d'onde mais ceux-là n'écrivirent pas leurs mémoires et n'eurent pas accès aux médias de l'époque…

En tout état de cause, il fallut un cataclysme social comme la guerre civile pour sortir de l'anonymat ces spirituals propres aux Noirs, les *negro spirituals*, déjà distincts des *white spirituals* qui poursuivirent alors des voies et des développements séparés.

B. LA MUSIQUE PROFANE

1°) Réminiscences africaines :

En dépit (à cause ?) de ces refoulements, interdits et contraintes divers, les références à l'Afrique, les souvenirs plus ou moins dénaturés, demeurèrent dans les traditions familiales d'un grand nombre de Noirs. La traite n'ayant pas définitivement cessé, malgré une série de lois destinées à l'interdire, au 19ème siècle encore, des Africains furent déportés pour assurer dans le Sud le règne du « Roi Coton », alors à son apogée. Ainsi les liens avec le continent africain ne furent-ils pas définitivement rompus, comme on aurait pu le croire. Jusqu'en 1859, les bateaux négriers débarquent leur cargaison humaine sur les côtes américaines. Cela explique que, même à l'époque des *minstrels* (seconde moitié du 19ème siècle), certains africanismes dans le parler, les chants et la musique des Noirs d'Amérique, témoignent d'un passé relativement récent. Dans *Souls of Black Folk* et *Dusk of Dawn*, W. E. B. Du Bois se souvient de ses ancêtres et, à travers eux, d'une certaine Afrique :

« Il [Jacob Burghardt, l'arrière-grand-père de W. E. B. Du Bois] épousa une femme nommée Violet qui, apparemment, était arrivée d'Afrique peu de temps auparavant. Elle avait apporté avec elle un chant africain qui devint traditionnel dans la famille. (...) Avec l'Afrique, je n'avais donc qu'un seul point de contact direct : cette mélodie africaine que chantait mon arrière-grand-mère Violet. Où l'avait-elle apprise, je l'ignore. (...) Quoi qu'il en soit, comme je l'ai écrit dans *Souls of Black Folk*, après un long voyage, elle arriva jusqu'aux vallées de l'Hudson et de l'Housato- flic, noire, petite, frêle, épuisée par les âpres vents du nord. Longtemps, elle regardait avec espoir vers les collines et souvent, son fils sur les genoux, elle mur murait une mélodie païenne :

```
Do bana coba, gene me, gene me!
Do bana coba, gene me, gene me!
Ben d'nuli, nuli, nuli, ben d'le.
```

L'enfant la chanta à ses enfants et ils la chantèrent aux enfants de leurs enfants. C'est ainsi que cette chanson a parcouru deux siècles pour qu'à notre tour nous la chantions à nos enfants. »

Cette survivance d'éléments africains, il est possible de la retrouver sur le plan instrumental. Nombre de témoignages parlent de cette « musique de sauvages » des premiers esclaves, le plus connu étant celui de l'architecte Benjamin Henry Latrobe qui visita La Nouvelle-Orléans et se rendit à Congo Square (place du Congo, où les esclaves avaient le droit de se réunir certains soirs) :

« La musique était jouée par deux tambours et un instrument à cordes. Un vieil homme, à califourchon sur un tambour cylindrique d'environ trente centimètres de diamètre, le frappait du bord de la main et des doigts avec une incroyable vélocité. L'autre tambour, une sorte de caisse à douves ouverte, était tenu entre les genoux et frappé de la même façon… Mais le plus curieux était l'instrument à cordes, certainement importé d'Afrique. En haut du manche, il y avait la silhouette grossière d'un homme assis avec, derrière lui, deux chevilles auxquelles étaient fixées les cordes. Le corps de l'instrument était une cale basse. Un autre instrument, qui d'après la couleur du bois avait l'air neuf, était fait d'une pièce de bois découpée ayant à peu près la forme d'une batte de cricket avec, tout au long, une profonde rainure médiane… On la frappait énergiquement sur le côté avec un bâton court. Il y avait aussi une calebasse, percée d'un trou rond, cerclée de clous de cuivre, qu'une femme frappait avec deux bâtons. »

En 1817, Congo Square avait été désigné par le maire de La Nouvelle-Orléans comme le seul endroit de la ville que les Noirs pussent fréquenter. Leurs réunions avaient toujours lieu, évidemment, sous la surveillance de la police locale. Au coucher du soleil, les danses s'arrêtaient et les esclaves étaient renvoyés chez leurs maîtres. Pour des raisons que les archives de la ville ne précisent pas, cette coutume fut abrogée après plus de vingt ans, mais elle fut encore très populaire pendant les quinze années qui précédèrent la guerre de Sécession. Selon Herbert Asbury, les autorités municipales l'interdirent pendant la période mouvementée qui suivit l'occupation de la ville par les troupes nordistes. Au cours des années

80, George W. Cable assista encore à de telles manifestations musicales et chorégraphiques dans un terrain vague de *Dumaine Street*. Ses descriptions extrêmement précises des instruments et des caractéristiques physiques des danseurs soulignent l'apparence encore très africaine de la musique et des esclaves eux-mêmes.

2°) Les « worksongs » et « fieldhollers » :

Les *fieldhollers*, littéralement les beuglements (ou cris) des chants, étaient les chants des esclaves durant le travail. Sortes de psalmodies improvisées durant le travail, c'est une synthèse de diverses influences. L'héritage musical africain assimilé avec la musique blanche locale (essentiellement irlandaise à cette époque) donna naissance à ces chants destinés à rythmer et à soutenir le travailleur de force – poseur de voies de chemin de fer ou ouvrier de carrière, bagnard aussi – ou le paysan, le cueilleur de coton. Ces chants étaient donc des questions et des réponses et se caractérisaient par des « shouts », c'est à dire par des cris. C'était en fait de courtes phrases musicales que le paysan, l'ouvrier agricole, le petit artisan chantaient à tue-tête, criaient pour se faire reconnaître. Toutes ces phrases étaient porteuses de mélodies qui, adaptées, transformées, élargies, prirent plus tard facilement place dans des blues ou des chansons plus élaborées. Ce chant sans accompagnement instrumental ou rythmique peut donc être considéré comme le pendant individuel des chants de travail collectifs. Les noirs exilés vont donc créer une nouvelle sensibilité musicale, assimilant et créant une musique sans le moindre rapport avec ses modèles. Leadbelly symbolisa des années plus tard ce folklore naissant.

Work-Song : expression anglaise signifiant « chant de travail » et s'appliquant en général à toutes sortes de musiques vocales destinées à soutenir un travail dont elles épousent le rythme (chants de laboureurs, de cueilleurs de coton, de piqueurs de riz, de bûcherons), et en particulier aux chants afro-américains nés de l'esclavage et qui sont une des origines du blues et du jazz. Le work-song présente en général un caractère lancinant et répétitif, et utilise souvent le principe du *« call and reponse pattern »* (structure d'appel et de réponse) : un soliste lance une formule à laquelle répond la collectivité. Le rythme peut être marqué par l'outil de travail (pioche, hache, marteau, …). Certains pionniers du jazz comme Huddie Ledbetter (1889-1949) ont enregistré des work-songs sous leur forme ancienne.

Le banjo était très utilisé par les musiciens de l'Amérique noire rurale.

« Les chants de travail faisaient alterner l'appel du meneur avec la réponse du groupe ; même le blues prolonge en fait les premiers chants, car le chanteur solitaire s'y répond à lui-même. »

Geneviève Fabre in *Le Théâtre noir aux Etats-Unis*.

Après le travail, les esclaves se rassemblaient souvent pour faire de la musique. Avec les violons ou les banjos lorsque leurs maîtres les leur prêtaient, à défaut avec leur corps pour faire des percussions, tapant sur leur cuisses avec les mains ou frappant le sol avec les pieds Texas Alexander reste le seul représentant de ce style très mal connu dont nous avons un témoignage musical.

Malgré tous les interdits, les *work songs* (chants de travail) permettaient aux esclaves de préserver leur sens musical et de se rassembler en collectivités. Essentiellement chantés dans les champs de coton, sur les chantiers de voies ferrées ou dans les prisons, ces work songs se développent « a capella » (sans instruments) dans un échange de questions et de réponses qui rythmait le travail.

Audition : *Berta, Berta*, Brandford Marsalis.

Cette reconstitution récente rend hommage à une pratique ancestrale. Ce type de chants contribuait à soutenir l'effort et à alléger la peine. C'est une forme en crescendo (de plus en plus fort) avec l'apparition au centre de la pièce de coups de masse rythmés par le chant des esclaves.

Annexe : définition du « Holler »

HOLLER signifie « Cri », « braillement ».

« Appel modulé, entre le cri et le chant, lancé par un travailleur agricole (on dit aussi *field holler*) à l'intention de ses congénères dispersés alentour, ou par un vendeur ambulant (*street holler*). » (*Holler Stomp*, Pete Johnson [1939]).

Le *holler* et les chants de travail (*work songs*) sont quelques-uns des déterminants de la structure du blues :

« *Worksong* et *field holler*, dont la fonction ne se définissait que par rapport au travail et à la vie collective, furent transformés en *blues* sous la pression des nouvelles conditions de travail du *share-cropper*[1] isolé : une forme d'expression individuelle qui réunit en une seule ligne vocale généralement associative les structures contradictoires du *worksong* et du *holler*. »

Manfred Miller in *Une histoire du jazz*.

Les *hollers* étaient connus dans tout le Sud sous des noms divers tels que *loudmouthing* ou *whooping*.

« Every man would be hollering, but you don't pay that no mud. Yeah, 'course, I'd holler too. You might call them blues, but they was just made up things. Like a *fella* be working near you and you want to say something to 'em. So you holler it. Sing it. Or maybe to your mule or something or it's getting late and you wanna go home. I can't remember much of what I was singing now, 'cepting I do remember I was always singing "I can't be satisfied" ».

Interview de Muddy Waters cité par Paul Oliver dans *Conversation with The Blues*.

Si les *work songs* des esclaves[2] sont des « chants rythmés », ce n'est pas, on l'a noté, lié à la seule importance du rythme dans les musiques africaines : il est moins pénible de couper des cannes à sucre ou de cueillir du coton — comme de haler les bateaux sur la Volga — en chantant une mélodie dont le découpage rythmique coïncide avec une décomposition de l'effort en succession de gestes. Cette valeur fonctionnelle des chants de travail explique, d'abord, que les colons ne les aient pas interdits. D'autre part, vient de ces chants cette sorte de martèlement lancinant (tension puis détente) à quoi on peut comparer la démarche rythmique des premiers blues, et que l'on retrouve dans les chants des prisonniers noirs

[1] **Share-cropper** (1867) : système de métayage appliqué dans le Sud. Le propriétaire fournissait la terre, la maison et l'équipement minimum. En contre-partie, le métayer (*share-cropper*), outre le travail qu'il fournissait, était redevable d'un loyer et d'une partie de la récolte. Le *share-cropping* a été progressivement remplacé par le salariat dans les années 1950, avec la généralisation des machines à cueillir le coton.

[2] Dans *The Story of the Blues* (p. 9), Paul Oliver cite un des rares exemples de *work songs* qui nous soient parvenus. Celui-ci date de 1843 :
(Soliste :) « De nigger-trader got me… » (Le marchand de nègres m'a attrapé…)
(Choeur:) « Oh, hollow !...» (Oh, creuse…)
A défaut d'enregistrement, deux témoignages nous permettent d'imaginer ces chants encore africains et proches déjà des spirituals :
« Ces étranges roulades de gorge et ces curieux effets rythmiques produits par les voix solistes intervenant à intervalles réguliers semblent pratiquement impossibles à noter sur partition. » (Miss McKim, vers 1850) ; « […] [ces chants] extraordinairement sauvages et inexplicables. La façon dont le chœur place le refrain entre les phrases de la mélodie chantée par une voix soliste est aussi curieuse qu'efficace. » (Fannie Anne Kemble, *Journal of a Residence on a Georgia Plantation*, 1835, Knopf, New York, 1961.)

condamnés aux travaux forcés[1] ceux-ci ayant, à une époque post-esclavagiste, l'expérience de l'asservissement collectif. (L'emprisonnement constitue une expérience moins exceptionnelle qu'un Blanc ne pourrait croire dans la vie d'un grand nombre de Noirs américains, le pourcentage toujours très élevé de délinquants et de condamnés noirs dans les archives judiciaires des Etats-Unis étant lié à la fois à la sévérité particulière des juges — influencés comme le reste de leurs compatriotes par l'idéologie dominante raciste — et au phénomène, aujourd'hui « classique » pour la plupart des sociologues, de la délinquance favorisée par un contexte social oppressif et misérable. Aussi plusieurs Noirs, et parmi les plus célèbres, ont-ils reconnu l'influence déterminante que leur séjour en prison a pu avoir sur leur vie et leur mode de pensée. C'est en prison que Malcolm X, Eldridge Cleaver ont commencé de réagir *politiquement* à la situation des Noirs américains — alors qu'ils avaient été condamnés l'un pour vol et l'autre pour viol. On sait aussi que le chanteur de blues Leadbelly, le romancier Chester Himes ont passé de longues années derrière les barreaux…).

Ce qui peut surprendre à la lecture de certains témoignages[2], c'est souvent l'apparence anodine, résignée, voir très joyeuse et insouciante des paroles des *work songs*. Il semble que si les colons étaient en majorité favorables à ces chants, c'est à la seule condition qu'ils augmentassent le rendement des esclaves (cette attitude est comparable à celle de certains éleveurs « modernes » qui diffusent dans leurs étables modèles une musique choisie scientifiquement en vue d'améliorer la production laitière de leurs vaches ; des expériences analogues ont d'ailleurs été réalisées dans de grandes usines…) donc ne fussent jamais mélancoliques ou nostalgiques : ni nuance critique quant à la vie dans les plantations ni, bien sûr, incitation à la révolte. Ce même souci du rendement explique aussi que les commandants des bateaux négriers fissent chaque jour danser leurs prisonniers : le « bétail » devait être en bonne forme au moment de la vente. Ainsi, dès les premiers contacts entre les Noirs et leurs exploiteurs, le contenu et la signification de leurs chants furent-ils systématiquement censurés, détournés vers 1'entertainment (divertissement, passe-temps), ce mot devant être, plus tard, traditionnellement synonyme de « jazz » ou « musique nègre » pour la majorité des Américains blancs.

3°) Les ballades :

Autre forme vocale noire, tout aussi *mélangée* que le spiritual : la ballade (*ballad*). Transmise par la tradition orale, elle comporte autant d'éléments africains (improvisation, récits plus ou moins légendaires faits par les anciens de la tribu) que de références européennes (ballades anglaises traditionnelles importées par les immigrants) et raconte les aventures de héros noirs (John Henry, qui mourut d'épuisement pour avoir voulu battre de vitesse avec son seul marteau la perforatrice à vapeur sur le chantier d'un tunnel en voie de percement), les méfaits d'un *bad man* (mauvais garçon) comme Stackalee ou de dramatiques amours (*Frankie and Johnnie*). Souvent considérés par les Blancs comme plus « amusants » que les blues, en dépit d'allusions plus ou moins « subversives » (critique de la machine qui écrase l'homme, références à des hors-la-loi plus ou moins héroïques, etc.), ces chants furent à l'origine d'un phénomène exceptionnellement et parfaitement significatif : les *minstrels*.

---

[1] Plusieurs disques ont été réalisés à partir d'enregistrements de ces chants de prisonniers. Au pénitencier d'Etat de Parchman (Mississippi), Alan Lomax a recueilli en 1947 les éléments de l'album *Negro Prison Songs from the Mississippi State Penitentiary* (Tradition Records, Los Angeles, TLP-1020). On écoutera aussi *Angola Prison Spirituals/Recorded at Louisiana Penitentiary in Angola* (77-Records, Londres, 77LA 12-13).

[2] F. Kemble (op. cit., p. 163) écrit dans son journal : « En dehors des chants improvisés en notre honneur, je n'ai jamais entendu les Noirs […] chanter des paroles qui eussent véritablement un sens. Sur un de leurs airs, fort joli, plaintif et original, il n'y avait qu'une phrase répétée en une sorte de chœur gémissant. »

4°) Les « minstrels shows » :

Les blancs du début du 19ème siècle jusqu'à la grande guerre ont, le visage passé au charbon, caricaturé les chansons nègres, ce qu'ils appelaient grossièrement, les *coon-songs*. Le Noir, dans la mythologie américaine, devenait ce personnage prêt à rire et à faire rire dont la représentation s'est répandue en France sous la forme du « Y'a bon Banania ».

Qu'est ce que le *minstrel show* ? On peut le définir comme le pendant américain du vaudeville. Ce genre de spectacle nouveau fit son apparition à partir de 1820 pour atteindre son apogée dans la période de 1850 à 1870 : les *minstrels* (ménestrels) noirs. Il s'agissait essentiellement d'une reprise du style des chants et des danses des esclaves, par les Blancs qui se noircissaient le visage avec du bouchon brûlé, et montaient sur scène pour entonner des « chansons nègres » (aussi appelées « chansons éthiopiennes »), pour exécuter des danses inspirées de celles des esclaves et pour raconter des histoires inspirées de leur vie. Les deux caricatures d'esclaves les plus fréquentes étaient l'esclave des plantations, avec ses vêtements en loques et son patois épais, et l'esclave de la ville, le dandy vêtu à la dernière mode, se vantant de ses conquêtes féminines. Le premier s'appelait Jim Crow et le second Zip Coon.

Le premier véritable spectacle de longue durée fut monté en 1843 à New York par Daniel Decatur Emmett et ses minstrels virginiens. Parmi les plus célèbres comiques au visage noirci (tous blancs), on peut citer George Washington Dixon, Thomas Nichols, Dartmouth Rice (surnommé le « père des minstrels américains »), Daniel Emmett et E. P. Christy.

Lorsque les esclaves décidèrent d'adopter une structure musicale plus précise, aux alentours de 1890, en transformant le schéma harmonique, on peut considérer que le blues est né à ce moment là.

La situation qui s'offrait aux noirs nouvellement émancipés était la survie. La solution était alors celle du métayage : en théorie, après plusieurs années de travail, les noirs pouvaient s'acheter la ferme dans laquelle ils travaillaient. Sous-payés, ils s'endettaient chaque année, condamnés à travailler éternellement pour leur patron blanc.

C'est à cette époque que pendant les week-end et les fêtes, de petits orchestres noirs faisaient la tournée des plantations pour divertir la population et se faire un peu d'argent afin d'arrondir leur salaire.

L'origine de ces *minstrels shows* date de la guerre de Sécession. Des musiciens blancs se barbouillaient de suie et singeaient la vie des noirs pour la plus grande joie du public blanc.

L'équivalent noir apparut pour la première fois en 1885. L'émancipation de la communauté noire permit son succès et atteint son paroxysme entre 1875 et 1895 devenant une véritable institution pour les gens de couleur.

Lorsqu'en 1909 les musiciens obtiennent la possibilité d'avoir un emploi régulier (bien que mal payé) ce fut une date importante. On créa un circuit de salles de spectacles pour noirs (*Theatre Booking Agency*).

C'est dans ces *minstrel shows*, au cours de « midnight ramblers » frénétiques que se sont formées les plus grandes chanteuses de blues : Bessie Smith, Ida Cox, Ma Rainey ainsi que bon nombre de célèbres bluesmen.

i) Les minstrels

Ce portrait « idéal » du Noir américain, déjà ébauché par certains esclaves « favoris » que leur maître convoquait pour jouer le rôle d'amuseurs auprès de ses invités, fut diffusé et commercialisé, dès la fin du 18ème siècle, par des immigrants européens qui, à l'inverse des planteurs américains, avaient vu dans le folklore noir non seulement une source d'inspiration inépuisable, mais surtout de profit. Le 30 décembre 1799, sur la scène du *Federal Street Theatre* de Boston, **Johan Christian Gotlieb Graupner**, un musicien allemand (remarquable interprète de Haydn et Mozart), est accueilli triomphalement par un public exclusivement blanc. Le visage noirci au bouchon calciné, il chante *The Gay Negro Boy* (sic !) en s'accompagnant lui-même au banjo. De son propre aveu, l'air n'était qu'une adaptation d'une mélodie entendue dans le Sud. Hommage paradoxal à la musique de ces Noirs qui, eux, n'ont pas le droit de monter sur scène[1]. Negro boys chantants et danseurs, danses nègres, *black face entertainers* (amuseurs au visage noir), *black face singers*, *Zip Coon*[2] et surtout *Jim Crow*, vont alimenter pendant tout le 19ème siècle les cirques, music-halls et théâtres des États-Unis. Auprès du public blanc, le succès est assuré car, comme l'écrit Constance Rourke : « Etre noir, c'est être amusant ».

D'origine irlandaise, Thomas Dartmouth « Daddy » Rice s'imposa en 1830 comme le « père des ménestrels » et devint, du même coup, l'inventeur de « Jim Crow ». Artiste de music-hall, il avait été séduit au cours d'une tournée dans le Sud par la cocasserie et la mélancolie d'un air que chantait un palefrenier noir :

First on de heel tap, den on de toe,
Turnabout and wheel about an' do just so
An' every time I wheel about, I jump Jim Crow !

Lorsqu'il présenta cette nouvelle danse et la chanson qui l'accompagnait aux spectateurs du théâtre municipal de Pittsburgh, ce fut un triomphe. Dix-huit rappels ! Pour faire plus « vrai », Rice avait emprunté à un portefaix noir ses hardes, s'était coiffé d'un chapeau de paille sous lequel il avait glissé une perruque imitant les cheveux crépus des Noirs et la chanson entendue à Cincinnati était devenue :

O, Jim Crow's come to town, as you all must know,
An' he wheel about, he turn about, he do jis so,
An' every time he wheel about he jump Jim Crow.

À l'hilarité provoquée par sa danse et son accoutre ment devait s'ajouter la surprise de voir apparaître sur scène le propriétaire des hardes qui, dans la coulisse, commençait de s'inquiéter.

S'ajoutant à des sobriquets tels que bois brûlé, pièce d'Inde, mulet, *darkey* (noiraud), *burn cork* (bouchon brûlé), *yalier* (gueulard), *coffee* (café), *brown* (marron), *coon* (raton), *crow* (corbeau), etc., qui se succédèrent tout au long de l'histoire des Noirs en Amérique (inventés par les négriers, les colons, les planteurs, au gré des « modes » et des événements politiques / économiques), « Jim Crow » fut aussitôt utilisé pour désigner tout homme de couleur. Il y eut des « lois Jim Crow », des « wagons Jim Crow » (réservés aux Noirs) dans les trains américains, des « églises Jim Crow », etc. « Jim Crow » ne fut plus seulement synonyme de « nègre » ; Jim Crow, c'était la personnification du racisme anti-noir. Au point que l'auteur d'un ouvrage consacré à l'histoire de la ségrégation raciale choisit pour titre : *L'étrange carrière de Jim Crow*.

A l'instar de leurs imitateurs blancs, des Noirs affranchis commencèrent, dès 1821, de monter des spectacles de *minstrels* : *The African Cornpany*, William Henry « Juba » Lane

[1] Sur les *minstrels*, consulter la remarquable et très complète étude de Jean-Christophe Averty parue dans *Jazz Hot*, Paris, en 1963 (n°77, mai, p. 8-10, n°78, juin, p. 12-15, n°22, n°80, septembre, p. 14-16, n° 37, n°79, juillet-août, p. 12-16) : *Les Minstrels*.
[2] Héros de plusieurs chansons de *minstrels* : *coon* était un des nombreux termes péjoratifs utilisés pour désigner le Noir ; au sens propre, ce mot désigne un petit rongeur très commun dans certaines régions du sud des États-Unis, d'où l'analogie que l'on a pu y voir avec le terme « raton » utilisé par les colons d'Afrique du Nord pour désigner les indigènes.

(« Souhaitons, écrivait un journaliste anglais en 1848, à l'occasion d'une tournée de Juba en Europe, que Juba puisse bientôt faire preuve de son habileté prodigieuse au Palais de Buckingham ! »), *The Ethiopian Minstrels*, le banjoïste Horace Weston et les *Georgia Colored Minstrels*, etc.

Le compositeur-parolier Stephen Collins Foster s'inspire, lui, des chants de travail des soutiers et débardeurs de Pittsburgh et Cincinnati, des chants religieux entendus dans l'église noire où l'emmenait par fois la servante mulâtresse de ses parents et, comme il l'avoua lui-même, de toutes les mélodies nègres qu'il avait découvertes au cours de ses voyages. Il acquit la réputation, auprès des musicologues et historiens blancs, de « génie de la chanson folklorique de l'Amérique » et fut un des principaux responsables de la diffusion et de l'authentification d'un portrait mythique du Noir propre à satisfaire toutes les exigences des Américains « bien élevés ». « Et c'est du spectacle des ménestrels, devait écrite le poète noir James Weldon Johnson, que des millions d'Américains blancs ont tiré leur conception du personnage du Nègre. […] C'est à la scène des ménestrels qu'on peut faire remonter la difficulté qu'éprouve l'Amérique blanche de prendre le Nègre au sérieux ».

Si le phénomène *minstrels* est un exemple parfait de récupération / colonisation culturelle et économique de la musique, des danses et chants noirs (compositeurs ou interprètes, nombres d'artistes blancs devinrent, grâce aux spectacles de *minstrels*, les premières « vedettes » de variétés en Amérique), s'il préfigure le triomphe des jazzmen / imitateurs blancs du xxe siècle et l'extraordinaire succès des « idoles » de la musique « pop » (qui, d'Elvis Presley au Rolling Stone Mick Jagger, ne cachent pas leurs multiples emprunts aux formes instrumentales et vocales négro-américaines), il fut aussi le lieu d'une cristallisation — le véritable creuset, blanc et pour Blancs, des expériences jazziques — qui allait préparer l'avènement du jazz et de toute la musique populaire américaine. Les programmes des *minstrels shows* réunissaient, toujours plus ou moins caricaturées, des saynètes parlées et chantées mettant en scène des Noirs (définissant ce Noir « professionnel » ou « pour Blancs » dont parle Malcolm X et que l'on retrouvera dans le cinéma américain — des juges « noirs » de *Naissance d'une nation* aux rôles dans lesquels s'est spécialisé l'acteur Sidney Poitier, en passant par le personnage, insouciant et naïf, de Zeke dans *Hallelujah*), des chansons en dialecte nègre mêlant les emprunts à toutes les formes vocales du folklore noir (*spirituals*, *blues*, *work songs*, *ballads*), des danses (*tap dance* et *clog dance* qui annonçaient le succès de… Gene Kelly et Fred Astaire), dont certaines (celle par exemple de Jim Crow qui comportait les pas du futur *black bottom*) allaient devenir les danses à la mode du 20ème siècle, et des exhibitions de virtuosité instrumentale (solo de tambourin, de banjo, de piano) dans le cadre desquelles commençaient de se mettre en place certains traits caractéristiques du jazz à venir. Le *jazz* est un produit du *minstrels show* qui tente de ne pas renier, perdre, de sauver et retrouver le blues : conflit des deux pôles blanc et noir entre lesquels il oscille ; cette oscillation se faisant sous la pression de l'Histoire.

Les minstrels

La *minstrelsy*, ou art des ménestrels, phénomène singulier, aberrant et fécond, doit retenir ici notre attention. On appelle *minstrelsy* un genre de spectacle populaire lancé et exploité par des artistes de variétés blancs. Ce phénomène est attesté depuis au moins 1827 (donc bien avant la guerre de Sécession, en pleine période esclavagiste), année où le chanteur blanc barbouillé de noir George Washington Dixon se produisait dans l'Etat de New York. Très rapidement, le genre connut un succès inouï et se répandit comme un feu de forêt dans tous les Etats-Unis, au

sud comme au nord. Thomas « Daddy » Rice se fait connaître en 1828 avec sa tristement célèbre chanson *Jim Crow* (*Jacquot Corbeau*) qui caricature un valet d'écurie noir boiteux[1].

L'expression *jim crow* est restée jusqu'à ce jour dans la langue américaine, où elle a le sens de « raciste » et a même formé le substantif *jimcrowism* racisme anti-noir. Merveilleuse souplesse de l'américain : le terme a été inversé par les Blancs dans les années soixante pour stigmatiser le racisme anti-blanc des Noirs en revendication, et, après ce curieux *Crow Jim*, l'on a même vu les féministes, dans les années soixante-dix, forger le terme *Jane Crow* pour dénoncer le sexisme anti-femme.

En 1843, ce sont les débuts à New York d'une troupe qui devait devenir célèbre, les *Virginia Minstrels*, bientôt détrônés dans la faveur du grand public par celle des *Christy's Minstrels*. On trouve des compagnies de minstrels dans tout le pays, et jusqu'en Californie, en 1849, au moment de la Ruée vers l'Or.

Les *minstrel shows* mettaient en scène des comédiens, chanteurs, danseurs et fantaisistes blancs qui, peinturlurés de noir, les lèvres exagérément épaissies et maquillées de rose, roulaient les yeux en caricaturant le stéréotype populaire de l'esclave noir. A travers une succession de numéros de variétés, l'insistance était mise sur la naïveté bon enfant du *nigger* (du « négro ») de plantation, sur son parler maladroit émaillé de barbarismes amusants, sur sa paresse, son goût pour la danse et une musique simple et touchante bien que fort primitive. On reconnaît là à l'œuvre l'un des plus insidieux procédés du racisme : la dérision paternaliste. L'un de ces minstrels, et non l'un des moindres, Tony Pastor, directeur d'un music-hall new yorkais, résume assez bien la philosophie et l'idéologie sous-jacentes de la minstrelsy :

« L'intention des créateurs de ce genre de spectacle, écrit-il en septembre 1898 (un an avant la publication de *Maple Leaf Rag*), était de représenter le Noir du Sud dans toute sa simplicité, son mode de vie insouciant, son humour cocasse et son amour immodéré de la musique tant vocale qu'instrumentale, dans sa forme la plus fruste et la plus ordinaire. Ce fut incontestablement une nouveauté dans le domaine du spectacle, et ce genre devint rapidement populaire, non seulement dans les Etats du Nord, mais aussi au- dessous de la "ligne Mason and Dixon"[2] [séparation symbolique du Nord et du Sud], dans le foyer du Noir américain lui-même. »

Nous connaissons assez bien l'ordonnance de ces *minstrel shows*. La troupe arrivait dans une ville et, après avoir fait une parade dans les rues, à la façon de nos cirques de jadis, donnait un court concert sur la grand-place, puis, juste avant la représentation, battait l'estrade devant le théâtre où elle allait se produire. Le spectacle proprement dit durait environ une heure trois quarts. Les comédiens-musiciens étaient assis sur scène en demi-cercle face au public. L'animateur, blanc connue tout le reste de la troupe, était le seul â ne pas être outrageusement maquillé en noir. Il se présentait comme un Blanc sudiste, l'image d'un propriétaire de plantation, et mettait en valeur, à l'aide de dialogues prétendument humoristiques, les deux « négros » qui se trouvaient à chaque extrémité du demi-cercle, et dont les noms étaient toujours les mêmes « Mr. Bones », qui jouait des castagnettes primitives faites de deux os de dinde ou de deux omoplates d'agneau (*bones* : os), et « Mr. Tambo » qui, comme son nom l'indique, jouait du tambourin. La deuxième partie du spectacle, appelée *olio* (de l'espagnol *olla podrida*, qui a donné notre mot français « pot-pourri »), était une succession de solos, de chants comiques et de danses. Enfin venait le finale, une danse collective marchée en rond appelée *walk-around* ou *promenade*, dont certains auteurs (Ostranski, Blesh) pensent qu'elle fut l'ancêtre du *cakewalk*, lequel fut lui-même une des sources rythmiques du ragtime.

Et l'on va bientôt assister à un phénomène aberrant : devant le succès de cette forme de spectacle, des musiciens et chanteurs noirs, se barbouillant à la façon des minstrels blancs qui les ridiculisent, offriront au public blanc, mais aussi au public noir, leur propre caricature. S'il y a là pour nous, aujourd'hui, quelque chose de terriblement choquant, le public de l'époque trouvait cela très drôle, et les Noirs eux-mêmes, victimes de l'idéologie raciste et du racisme vécu du quotidien, y trouvaient, quoique de façon sans doute plus subtile que les Blancs, des raisons de rire. Certains, pourtant, ont alors senti la perversion de cet état de choses. Ainsi,

[1] Il imitait un pauvre Noir qu'il avait observé soignant des chevaux dans une étable en chantant une étrange mélodie, en traînant les pieds. Quand il entamait le refrain, il faisait un petit saut en lançant un pied en l'air. On aura reconnu là un pas de contredanse interprété par un rhumatisant. Car le vieil homme l'était. La chanson de *Jim Crow* connut de nombreuses versions.

[2] *Mason & Dixon's Line* : cette ligne sépare les états du Nord non racistes et ceux du Sud, un peu moins non racistes... En pratique c'est une ligne qui sépare la Pennsylvanie et le Maryland, à la latitude Nord de 39°43'19.11" (soyons précis !). Cette ligne a été établie par les astronomes Charles Mason et Jeremiah Dixon de 1763 à 1767. Séparant les états esclavagistes des états du Nord, elle est devenue le symbole du clivage Nord Sud.

c'est avec tristesse que le pasteur unitarien blanc Henry George Spaulding décrit le spectacle qu'il a pu voir en 1863, en pleine guerre de Sécession, à Beaufort, Caroline du Sud, donné par la troupe des *Charleston Minstrels* :

« Au premier regard sur les artistes assis en demi- cercle sur la scène, une douzaine de Noirs bien bâtis et de bonne mine, le spectateur s'imagina être en présence du fameux groupe de Christy ou de quelque autre compagnie de « sérénadeurs éthiopiens » blancs. Mais, bientôt, les jumelles de théâtre révélèrent le fait amusant que, bien que chacun des minstrels fût par nature aussi noir qu'il est possible de l'être, tous les artistes s'étaient couvert le visage d'une couche de bouchon brûlé afin que leur ressemblance avec les minstrels yankees fût à tous égards complète. Il y avait d'excellentes voix parmi les chanteurs, et certains musiciens jouaient avec une virtuosité surprenante de leurs instruments ; mais la présence d'une assistance composée entière ment de Blancs, parmi lesquels figuraient les plus hautes autorités du Département, était évidemment une cause de grand embarras pour ces artistes aussi peu habitués à la scène. Le programme ne fit place à aucune chanson qu'on eût pu qualifier de comique […] Entre les morceaux, il y eut l'habituelle succession d'anecdotes et de blagues, dont certaines étaient très amusantes tandis que d'autres déclenchaient le rire par la manière dont elles étaient dites. En tant qu'imitation de notre minstrelsy nordiste donnée par un groupe de musiciens noirs autodidactes, la représentation fut un merveilleux succès. Pourtant, l'impression générale laissée dans l'esprit de l'auditeur fut loin d'être plaisante. On ne pouvait s'empêcher de penser qu'un peuple par nature si porté vers l'harmonie est capable de faire mieux qu'une imitation, même parfaite, de ceux qui ont si grossièrement caricaturé sa race. »

On vient de voir le mot « éthiopien ». L'expression « mélodie éthiopienne » fut longtemps synonyme de *minstrel song*. Malgré son origine obscure (on ne voit pas très bien ce que les Ethiopiens ont à faire dans l'histoire), le mot fit fortune. Il n'est pas impossible que cet usage vienne de ce que, dans la Bible, le premier Africain à avoir été baptisé — par le diacre Philippe — fut un Ethiopien (Actes des Apôtres, **8**, 26-40).

Le phénomène des *minstrels* intéresse le jazz à deux égards : la constitution d'un matériel mélodique durable et la perpétuation d'une image bon enfant, « oncle-tomiste », du musicien Noir.

Les compositeurs blancs de minstrel songs, parmi lesquels, au premier plan, il faut citer Daniel Decatur Emmett et surtout Stephen Foster (le « troubadour de l'Amérique »), à qui l'on doit de nombreuses chansons fort bien faites. Stephen Foster (1826-1864), un Blanc de Pittsburgh, Pennsylvanie, composa de nombreuses chansons imitées, des chants de plantation, dont certaines, très bien venues, sont devenues immortelles et font depuis long temps partie du folklore américain général, Blancs et Noirs confondus (*Old Folks at Home*, *Suzanna*, *Old Kentucky Home*). Son ambition avouée était de mettre « les mélodies éthiopiennes au goût des gens du monde », c'est-à-dire de la bourgeoisie blanche, et il indiquait volontiers sur ses partitions « *con espressione* ». A leur tour, des Noirs se mirent à écrire des chansons de minstrels en forme stricte, généralement AABA, notamment James Bland et son *Carry Me Back To Old Virginny* dont voici les paroles :

« Ramenez-moi en Virginie… C'est là que le cœur du vieux moricaud — *darkie* — a envie d'aller… C'est là que j'ai travaillé si dur pour mon vieux maît' — *massa* — jour après jour dans les champs de maïs jaune… Il n'est pas d'endroit au monde que j'aime plus sincèrement… »

Il se dégage de l'ensemble de ces chansons de minstrels (on les appelait aussi des *coon songs*, *coon*, diminutif de *raccoon*, raton laveur, étant un terme péjoratif pour désigner l'homme noir) une nostalgie du Sud, donc, en filigrane, du temps de l'esclavage. La plantation est peinte en teintes de pastel comme un univers paradisiaque où aspire à retourner le Noir bon enfant. La popularité des minstrels ne s'est pas éteinte avec le siècle dernier. En 1927, l'acteur américain juif d'origine russe Al Jolson se barbouillera et roulera les yeux pour chanter *Swanee*, de George Gershwin, dans *The Jazz Singer*, le premier film parlant, qui connut un immense succès. En 1937, Louis Armstrong, alors au sommet de sa gloire, devra, pour le disque, chanter avec les Mills Brothers quatre faces de minstrel songs : *Carry Me Back to Old Virginny*, *Darling Nellie Gray*, *The Old Folks at Home* et *In the Shade of the Old Apple Tree*.

Quant à Duke Ellington, il avait dû, deux ans auparavant, enregistrer *Cotton*, une chanson signée Koehler et Bloom, qui était probablement prétexte à un numéro scénique au « Cotton Club » de Harlem, où se pressait le public blanc élégant monté du bas de Manhattan, qui devait s'en délecter. Sa chanteuse, Ivie Anderson, y détaillait les paroles suivantes :

Du coton ! Donnez-moi une poignée de coton
Emmenez-moi ce soir vers ces champs d'une blancheur de neige
Au bord de ce fleuve boueux

Le coton me manque, je cueillerais bien tout le coton
Simplement pour retourner vers ma vieille cabane
Et me retrouver parmi les miens

Le Seigneur doit avoir un faible pour le pays du Sud
Car, de là-haut, il a redit :
« Il faut bien que quelqu'un cueille ce coton ! »
Et c'est la raison pour laquelle je suis née

Le coton ! Mon coeur est enveloppé de coton
Seigneur, j'ai eu tort, ramenez-moi là où est ma place
Je ne quitterai plus jamais le Sud.

En un sens, on peut dire que cette tradition a même joué un rôle dans le développement de la chanson de variétés américaine des années vingt et trente classée sous le nom de Tin Pan Alley[1]. On sait que cette période a été illustrée par une constellation de très grands talents, au premier plan desquels on peut citer les noms de George et Ira Gershwin, bien sûr, mais aussi ceux de Cole Porter, Jerome Kern, Irving Berlin, etc.

On comprendrait mal le ragtime classique si l'on oubliait dans quel contexte de racisme et d'oppression les Noirs imposèrent cette musique qu'ils voulurent d'emblée respectable — pari d'autant plus difficile qu'elle se fabriquait en grande partie dans des lieux de débauche.

5°) Les « coon songs » :

Nées bien avant la guerre de sécession, les *coon songs* étaient un mélange d'airs populaires, de danses et de spirituals. Au départ, les *coon songs* étaient interprétées par des blancs, dont le premier but était de s'attirer les applaudissements des villageois de la bonne société sudiste en caricaturant les esclaves. Il leur suffisait de se noircir le visage, de rouler les yeux, de prendre un air crédule et de cultiver un accent typiquement noir pour faire sourire l'auditoire.

6°) Les « medecine shows » :

A la même époque (fin 19ème – début 20ème siècle), l'autre lieu de rencontre entre le public et les musiciens furent les *medecine shows*.

Ils étaient le fruit de marchands noirs itinérants, voyageant dans les campagnes pour vendre des produits miracles. Pour attirer le client, des musiciens et des comédiens servaient d'appâts.

Les *medecine shows*, moins élaborés que les *minstrel shows*, étaient plutôt des spectacles de clowns axés sur la crédulité du public. Ces spectacles permirent toutefois la diffusion du folklore musical dans les campagnes.

Au lendemain de la guerre de sécession, ce furent les noirs eux-mêmes qui reprirent à leur compte les « recettes » qui avaient values tant de succès aux chanteurs et comédiens de race blanche. Les « medicine

[1] Sobriquet donné au quartier du bas de Manhattan où s'était concentrée l'industrie de la chanson. *A tin pan*, littéralement une poêle en fer blanc, c'est aussi en américain un vieux piano désaccordé et sans feutres, et l'on peut traduire Tin Pan Alley par « la rue des vieilles casseroles ».

shows » étaient des spectacles itinérants où quelques chanteurs et artistes avaient pour mission d'attirer le plus grand nombre de personne, puis de les distraire afin qu'elles achètent le produit d'un camelot, l'élixir miracle qui les guérissait de tous les maux. Aussi insolites et folkloriques qu'ils aient pu être, les *medicine shows* se révélèrent une étape obligée pour un grand nombre de bluesmen désireux de se faire connaître. Depuis les chanteuses Mamie Smith, Ma Rainey, Bessie Smith, jusqu'aux bluesmen du Delta comme Big Joe Williams ou Tommy Johnson, la plupart des pionniers du disques devaient participer à ces spectacles, pourtant si durs et si cruels à leurs égards.

7°) Le « songster » ou le premier bluesman :

Une tradition s'opéra avec l'avènement du disque, de la radio et du cinéma. Peu à peu, *minstrel shows* et *medecine shows* disparurent pour laisser la place à une nouvelle génération de musiciens : les *songsters*[1]. Les *songsters* parcouraient les Etats-Unis en chantant un nombre impressionnant de chansons dans toutes sortes de fêtes. Certains d'entre eux jouaient du blues et sont devenus des bluesmen à part entière.

Ceux-ci sont à mi-chemin entre la tradition des plantations (*fieldhollers*, *medecine shows* et *minstrel shows*) et celle du *blues*. « Chantre » rural sollicité par deux groupes raciaux pour les fêtes, bals et sorties en tout genre, le *songster* voit son répertoire s'étendre à de nombreux genres musicaux selon les exigences des publics qu'il rencontre. Il doit jouer des airs à danser, des « spirituals » ou des ballades. Il agrémente son show d'histoires pour divertir son auditoire.

Les *minstrels shows* disparaissent peu à peu, le banjo et la mandoline sont remplacés par la guitare. Elle est moins onéreuse, plus facilement transportable et résistante. Elle devient l'instrument favori des bluesmen. Son apprentissage est rapide parce qu'elle est souvent accordée en « open ». Elle donne à son propriétaire une source de revenus facile et agréable.

En cela, les *songsters* seront les premiers à répandre l'utilisation de la guitare à laquelle ils adjoignent fréquemment l'usage d'un goulot de bouteille ou d'une lame de couteau (s'inspirant de la musique hawaiienne).

Les deux plus grands interprètes de cette tradition désormais disparue sont Mississippi John Hurt et Mance Lipscomb.

Ce fut à partir de ces différents éléments, que le blues se structura au début du 20ème siècle. Une musique née de la souffrance mais aussi porteuse d'espoirs, allait exercer une influence décisive sur l'évolution de la musique populaire de ce siècle.

8°) Les dirty dozens :

Infériorité des Noirs, résignation des esclaves, ferveur religieuse : autant de légendes qui ne résistent guère à un simple examen des faits, mais qui ont été soigneusement entretenues par les chroniqueurs blancs.

Dès leur première publication, les productions musicales des Noirs furent expurgées et censurées ; certaines, dont le contenu était jugé « subversif » ou « immoral », ne furent pas publiées du tout — chants de protestation trop violents, chants obscènes ou sacrilèges, etc. Seuls des écrivains noirs militants comme Richard Wright, LeRoi Jones et Rap Brown ont levé les prudences hypocrites des historiens blancs et insisté sur l'importance de l'*obscénité*

[1] Collecteur diseur d'histoires et de chansons, au répertoire étendu et varié (berceuse, chants de travail, de cowboys, blues, spirituals, morceaux issus des *minstrels*…

dans ces chants et duels que sont les *dirty dozens*. L'insulte, l'obscénité, l'injure, ce sont — comme dans le vocabulaire des *Black Panthers* — moyens de protester contre la cruauté et l'hypocrisie du monde blanc pseudo-chrétien.

Comparable aux palabres / chants de récrimination africains et aux *hain-tenys* malgaches (avec toutes les précautions requises par une telle analogie), le jeu des *dozens* (*playing the dozens*) se joue à deux et est resté très populaire à Harlem. L'un des interlocuteurs lance à son adversaire des remarques de plus en plus méchantes, insultantes, jusqu'à ce que l'autre abandonne et s'en aille ou qu'au contraire, exaspéré, il réponde aux injures par des injures plus blessantes encore, voire par des coups. Pour Rap Brown, la pratique de ce jeu par les gamins des ghettos constitue un enseignement essentiel :

« C'est dans la rue que les jeunes un peu bien font leur éducation. […] Que Diable, c'est en jouant aux douzaines que nous nous formions l'esprit.

J'ai baisé ta mère
Jusqu'à ce que ça l'aveugle.
Son haleine pue,
Mais elle sait bien tortiller le cul.
J'ai baisé ta mère
Pendant une grande heure.
Un bébé est sorti,
Il gueulait Pouvoir Noir.
L'éléphant et le babouin
Apprennent à baiser.
Il est sorti un bébé
Qui ressemblait à Spiro Agnew.

« Et le professeur aurait voulu que je reste tranquille à étudier la poésie alors que j'étais capable de dégoiser de la merde comme ça. S'il y avait quelqu'un qui devait étudier la poésie, c'était plutôt elle qui devait étudier la mienne. […] Le but véritable des douzaines, c'était de rendre un gars fou au point qu'il se mette à pleurer et que la fureur l'amène à se battre. »

Pour Richard Wright, l'aspect délibérément *dirty* (sale) des douzaines fut d'abord un reflet du pessimisme des Noirs :

« Le Noir semblait s'être dit : Eh bien, si ce qui m'arrive est juste, alors, bon sang, tout est juste ! Les *dirty dozens* vantent l'inceste, l'homosexualité, même l'aptitude de Dieu à créer un monde rationnel est mise en doute avec naïveté, mais mépris. […] Ce n'est pas l'athéisme, cela se situe bien au-delà de l'athéisme ; ces hommes ne marchent pas et ne par lent pas avec Dieu ; ils marchent et parlent sur Dieu. »

Les *dozens*, ce sont aussi des duels improvisés de solistes, préfiguration et équivalent verbal des *chases* de saxophonistes[1], des batailles de trompettistes. La provocation, l'insistance des *dozens* en feront même, en plus des boulons et des bouteilles, les armes favorites des manifestants noirs face aux *pigs* et autres gardes nationaux.

9°) Tentatives de « musique sérieuse » :

D'inspiration religieuse ou profane, collectives ou individuelles, fictionnelles et fantasmatiques ou militantes et réalistes, ces diverses formes d'expression vocale rendent compte de l'état d'esprit des Noirs face au système blanc oppressif avec infiniment plus de nuances et de vérité que les écrits des intellectuels noirs contemporains (poètes, romanciers, etc.). Là encore joue cette dualité, indissociable du processus de stratification socio-culturelle imposé par le colonialisme et le capitalisme : à l'expression spontanée des masses noires s'oppose une littérature déjà embourgeoisée, qui s'autocensure et cherche à traduire des préoccupations pouvant être acceptées par les Blancs. C'est seulement au 20ème siècle que les

[1] Cf. *The Chase* et *The Duel*, enregistrés en 1947 par le saxophoniste Wardell Gray avec Teddy Edwards et Dexter Gordon.

partisans de la Renaissance Nègre essaieront de faire coïncider poésie et lyrisme populaire, comme, dans le free jazz, recherche musicale et musique militante.

Le domaine musical ne devait pas échapper, cependant, à un tel embourgeoisement / blanchiment. Locke cite quelques musiciens noirs, créoles ou blancs, qui, au 19ème siècle, se détachèrent délibérément des tendances musicales et vocales populaires pour composer ou interpréter des œuvres susceptibles de satisfaire aux normes esthétiques européennes :

- le violoniste Edmund Dede, né à La Nouvelle-Orléans en 1829, qui fut envoyé au Conservatoire de Paris et composa une ouverture, *Le Palmier*.
- Joseph Write, Noir originaire de Cuba, qui présenta aux mélomanes de Boston et New York ses compositions pour violon.
- le Néo-Orléanais Louis Moreau Gottschalk, auteur d'un *Cubana* qui devait inspirer (environ un siècle plus tard) une rumba très populaire, *Peanut Vendor*, et de plusieurs pièces où il essaya d'associer écriture romantique et références louisianaises (*Bamboula*, *Negro Danse*, *Le Bananier*, *The Banjo*, *La Savane*, etc.).
- Elizabeth Taylor Greenfield, surnommée « le Cygne noir », qui fut comparée aux plus grands sopranos de l'époque.
- Anna et Emma Louise Hyers, célèbres pour leurs interprétations de grands duos lyriques.
- Thomas Green Bethune, virtuose aveugle (il fut surnommé « Blind Tom ») dont le succès équivoque n'est pas sans rappeler les campagnes publicitaires organisées autour d'autres « génies » noirs *et* aveugles (par exemple le pianiste Art Tatum et le chanteur Ray Charles).
- Comme, au 18ème siècle, la petite poétesse Phyllis Wheatley : esclave originaire du Sénégal, elle avait appris le latin et écrit son premier poème à l'âge de dix-sept ans ; admirée comme une bête curieuse par la bonne société de Boston, elle fut envoyée en Angleterre où « elle fit sensation » dans les salons littéraires.

La plupart de ces artistes noirs furent présentés à la bonne société blanche comme des bêtes de foire. Ils ne faisaient qu'imiter, avec plus ou moins de bonheur, les musiciens blancs de l'époque, mais par là rassuraient et confortaient les Blancs dans leurs préjugés raciaux / sociaux. L'attitude de ceux-ci à l'égard des manifestations esthétiques spécifiquement noires apparaît tout ensemble faite de mépris et d'ignorance : inférieurs aux Blancs, les Noirs ne pouvaient être admirables ou exceptionnels que lors qu'ils s'évertuaient à leur ressembler ; quant au folklore noir, il ne devint « intéressant » ou « amusant » qu'à travers les spectacles de *minstrels* blancs qui caricaturaient chanteurs, danseurs et musiciens noirs, parodiant le parler noir, se déguisant en Noirs. *Imitateurs noirs des Blancs* ou *imitateurs blancs des Noirs*, les uns et les autres favorisèrent l'occultation des formes d'expression purement noires et entretinrent la seule image du Noir que supportaient/souhaitaient les Blancs : résigné, voire content de son sort, joyeux, insouciant, naïf ; *capable de progrès* lorsqu'il consent à oublier sa paresse native pour essayer d'imiter ses maîtres.

VI°) Les danses :

De très nombreux termes désignent des danses en vogue à différentes périodes de la vie du blues. Activité qui permet un nécessaire défoulement, la danse est le plus souvent symbole sexuel et parfois aussi, comme le « cake-walk », elle participe de la démarche de double sens vis-à-vis de l'homme blanc.

1°) Principes fondamentaux de la danse africaine :

On peut considérer qu'il y a six principes fondamentaux de la danse africaine :

1) **Dominante d'un style** : Attaque percussive, vitalité.
2) **Polyrythmie** : Multiplicité des rythmes. Musique percussive non harmonique.
3) **Système appel-réponse** : musical et chorégraphique utilisé dans les spirituals, gospel, worksongs, le groupe répond à un soliste (alternance de couplets qui sont improvisés par le soliste et de refrains immuables, ce qui nous donne la relation innovation et tradition, traditions qui sont reprises aussi par les GI, militaires américains).
4) **Pulsation** : le sens intérieur de la pulsation.
5) **Syncope** : l'accentuation suspendue de la phrase musicale.
6) **L'arme politique** : le Calypso était une arme politique chantée (le Rap actuel si l'on se réfère aux textes est aussi un outil à usage contestataire ; par exemple : le groupe Ice T). De même que le Cake-walk qui est la reprise des minstrels par les noirs, compte à son répertoire de vieilles chansons jazz truffées de mots en « slang » (argot) qui sont en fait des injures destinées aux blancs.

2°) Caractéristiques de la danse africaine :

C'est une danse pratiquée pieds nus, elle est à base de pas glissés, de pas traînés, on frappe des pieds dans la terre, les genoux sont fléchis, le dos en avant (la courbe du corps est une position typiquement africaine, il suffit de se référer à leur physionomie pour la comprendre). La frappe des mains, les cris, le sol, les sauts et les ondulations sont aussi utilisés. C'est une danse qui requiert une grande agilité du corps.

Spécificité des hommes : acrobatie, sauts.

Spécificité des filles : pas glissés, grande agilité des hanches, positions toujours très pliées.

Ces danses sont toujours inspirées par la faune, elles consistent en une imitation des animaux. Par exemple : « le lapin » qui est le fétiche noir américain, cette danse évolue en « cercle » avec des solistes au centre.

La pose du pied au sol est aussi une caractéristique de la danse africaine, suite à l'observation et à l'imitation des animaux. La dynamique des appuis au sol varie : légère, lourde, rapide, lente et traînante. Le pied à plat : pas typique de la danse africaine allant, vers la mère, la terre pour puiser sa force et récolter sa nourriture le rappelle l'action de se plier vers la terre, se coucher, se reposer. Le pied en demi-pointe : le désir de s'élever est plus une conception occidentale, aller vers le ciel… être au-dessus… paraître plus grand…

L'observation et **l'imitation des animaux** ont engendré toute une gamme de danses diverses (parfois il ne s'agit que d'une marche ou d'un mouvement spécifique) on les retrouve tout au long de l'évolution de la danse jazz tel que le : « Fox-trot » (le trot du renard), « le Grizzly-bear » (l'ours Grizzly), « le Funky chicken » (le poulet gai), « le Bouffalo » (le buffle), « le Turkey-hot » (la chaude dinde), « le Pigeon wings » (ailes de pigeon), « Bunny hogue » (le

bisou du Lapin), « le Camelwalk » (la marche du chameau qui inspira James BROWN qui à son tour inspira Michael JACKSON pour finalement prendre le nom de « Moonwalk »).

Le danseur se trouve finalement face à **deux manières de concevoir la danse jazz** ; La manière européenne et la manière africaine. Ces deux façons de danser sont tellement opposées qu'elles sont presque incompatibles ainsi un fossé sépare la « danse jazz noire » et la « danse jazz blanche » et cela tout au long de son évolution, même lorsque les gestes techniques semblent être identiques.

Le noir danse pour s'identifier : la danse jazz noire hérite de ses racines africaines la nécessité de danser pour s'identifier, pour exister, pour communiquer, pour conserver une identité et une culture.

Le blanc danse le jazz pour se divertir et amuser son entourage, d'où le développement d'un marché commercial de la danse (Show dance, Broadway…).

Chez le danseur noir, deux conditions doivent être réunies pour qu'il danse : la liberté et la conscience. La liberté : le danseur doit être libre de choisir de danser, toute danse qui est exécutée sous la contrainte n'est plus une danse pour les Africains (pendant l'esclavage lorsqu'ils étaient obligés de danser ils ne la vivaient pas). La conscience est l'âme de la danse car elle est supposée exprimer une idée et suivre un chemin qui touchera le cœur des spectateurs.

3°) Danse jazz, danse sexuelle ?

Danser à la manière des Africains c'est donc désirer connaître son corps, le découvrir, et lui obéir en pleine conscience, c'est : **avoir le courage d'accepter publiquement le plaisi**r, le vivre, le partager et le montrer. En fait c'est précisément cet aspect sexuel qui a toujours soulevé un problème dans la danse jazz.

Dès le début les danseurs modernes n'ont pas hésité à montrer l'amour sexuel et même la nudité (Martha GRAHAM, Doris HUMPHREY, Isadora DUNCAN) mais cela était perçu comme un art de haute moralité, et justifié la nécessité d'un érotisme et d'une sensualité dans le but d'une recherche artistique. Au niveau de la danse jazz aussi on perçoit ces deux courants : on discerne les chorégraphes noirs qui ont une perception sexuelle et les blancs qui ont une perception sensuelle.

Les jeunes africaines qui, lors des fêtes de village souhaitent faire comprendre leurs désirs à l'égard d'un homme, utilisent comme moyen de communication la danse sans aucune inhibition. Avec des regards, des ondulations du bassin, elles transmettent leur message, dont la signification est évidente et ne choque personne.

4°) Le « Cake-Walk » (chalk-line walk) :

Les planteurs organisaient pour se divertir des concours de « Cake walk ». Le Cake walk s'appelait au début le « Chalk line » (ligne de craie). Cette danse consistait à danser sur une ligne dessinée à la craie où les danseurs s'amusaient à imiter et caricaturer l'attitude guindée des blancs ouvrant un bal, souvent ils dansaient aussi avec un verre d'eau sur la tête (afin d'avoir le look « raide » des planteurs) avec le buste en arrière en développant la jambe en « Tiller line ». Le nom « Cake walk » signifie marche (danse ou pas) du gâteau, c'était un concours de danse où le meilleur danseur gagnait justement un morceau de gâteau !

Cette danse en vogue dans la dernière décade du 19ème siècle mais dont l'origine remonte probablement avant la guerre de Sécession :

« A l'origine, il s'agissait d'un concours de danse, dans une plantation, où les couples d'esclaves se disputaient un prix, généralement un gâteau (*cake*), offert à celui qui lèverait le plus haut la jambe. » (Eileen Southern in *Histoire de la musique noire américaine*).

Les Noirs s'y amusaient à singer les Blancs avec force courbettes, grands coups de chapeau, déploiement de parures, pas emphatiques…

« Du point de vue de la plupart des Blancs, la pratique du *cake walk* consistait en une tentative de la part des Noirs, frustes et ignorants, d'émulation par rapport à leurs supérieurs. Mais il est hors de doute que l'homme de couleur considérait le *cake walk* comme une parodie subtile des attitudes des Blancs de la haute société qui veulent se donner des airs. » (James Lincoln Collier in *L'Aventure du jazz*).

« Let me see you do the *rag-time* dance
Turn left and do the cake walk prance
Turn the other way, and do the *slow-drag* »
The RagTime Dance, Scott Joplin (1903).

Cake-walk : danse de caractère grotesque issue du folklore noir américain, au rythme très syncopé et notée à 2/4. Elle tient son nom d'une ancienne coutume du Sud des Etats-Unis, qui consistait à récompenser d'un gâteau (= *cake*) l'esclave qui avait le plus brillamment dansé. Ayant traversé l'Atlantique aux alentours de 1900, le cake-walk a été utilisé au music-hall et dans l'opérette, et a inspiré à Claude Debussy une pièce de son *Children's Corner* pour piano, *Golliwogg's cake-walk*. Le cake-walk serait lui-même issu d'une danse collective marchée en rond appelée *walk-around* ou *promenade* qui terminait les « minstrel shows ». Le cake-walk sera lui-même une des sources rythmique du ragtime.

Le cakewalk

On s'accorde à reconnaître que le cakewalk fut l'ancêtre du ragtime, auquel il légua plusieurs figures rythmiques, notamment celle-ci :

ou celle-ci :

figure qu'utilisera Debussy au début de « Gollywog's cakewalk », dans *Children's Corner*.

Le *cakewalk*, ou pas du gâteau, a été observé sur son aire de naissance par de nombreux témoins. Gilbert Chase rapporte ainsi l'information donnée par un Noir du Tennessee né de parents esclaves :

« Le cakewalk était à l'origine une danse de plantation, ou plutôt un joyeux mouvement qu'ils [les esclaves] exécutaient en entendant la musique du banjo, incapables qu'ils étaient alors de se maîtriser. Cela se passait généralement le dimanche, quand on ne travaillait pas ; jeunes et vieux se paraient de fanfreluches et se mettaient à sauter, à lancer la jambe haut en l'air et à tourner en rond. Ils s'amusaient à singer les manières des Blancs de la "grande maison", mais leurs maîtres, qui venaient se divertir du spectacle, ne s'en rendaient pas compte. Il paraît qu'on prit l'habitude de décerner un prix, après que le maître eut offert un jour un gâteau au couple qui avait exécuté le mouvement le plus audacieux. »

Autre description qui nous en apprend beaucoup celle d'une Anglaise qui a assisté à une *barn dance*, un bal donné dans une grange par une soirée pluvieuse, à Ashtabula, Ohio, publiée dans l'*Illustrated London News* de février 1897 :

« J'ai très rarement pris un tel plaisir à un spectacle […] Les danses étaient on ne peut plus bizarres, accompagnées par des violoneux et des chants de plantation, avec un homme qui annonçait toujours les différentes figures, et comment elles allaient être dansées […] Il y eut une danse, exécutée par les jeunes, qui nous enchanta particulièrement. Il s'agit de *Plantation Quadrille*, dont la figure principale consistait en une grande chaîne, avec des couples se tenant à une certaine distance, et, avant que l'homme et la femme se prennent par la main, chacun, mais particulièrement les femmes, faisait un pas seul composé de déhanchements divers on ne peut plus gracieux et jolis. Assises tout au tour de la salle, les personnes plus âgées battaient la me sure selon la musique et la danse en tapant dans leurs mains, puis sur un genou, puis sur l'autre, tout en frappant du pied et en chantant le couplet suivant :

Hoe de corn, hoe de corn, Moses,
Hoe de corn, Moses, hoe de corn ;
Come away from dat winder [: that window]
My lub and my dub [: love and dove]
Come away from dat winder
Don't you hear me ? Oh, my !
Corne some odder night,
For there's going f0 be a fight !
There's be razors a-flying in de air

c'est-à-dire : « Bine le maïs (bis), Moïse, Bine le maïs, Moïse, bine le maïs ; Eloigne-toi de cette fenêtre, mon amour, ma colombe, Eloigne-toi de cette fenêtre, M'entends-tu ? Oh là là, reviens un autre soir, car il va y avoir de la bagarre ! Les rasoirs vont voltiger. »

Chose curieuse, cette informatrice anglaise s'interroge en 1897 sur le sens de l'expression *taking the cake*, remporter le gâteau, « qui avait jusqu'alors été une énigme pour moi […] et qui me fut révélé tout d'un coup […] Juste avant qu'on ne proclame la fin du bal, une longue procession de couples se forma, chaque couple faisant trois fois en grande pompe le tour de la salle sous le regard critique d'un jury formé d'une dizaine de personnes âgées qui élirent le couple le plus pimpant et lui remirent solennellement un gros gâteau aux prunes ».

Il ne fait pas de doute que le cakewalk fut le principal pas que l'on dansa longtemps aux accents d'airs de ragtime. Le mot lui-même est attesté depuis 1879, vingt ans donc avant la publication de *Maple Leaf Rag*, dans *Harper's Magazine* :

« Reader, didst ever attend a cake walk given by the colored folks ? »

Lecteur, as-tu jamais assisté à un cake walk donné par des Noirs ?).

En outre, en anglais familier, on dit volontiers *To take the cake* (remporter la palme), *He takes the cake* (à lui le pompon !) ou *That really takes the cake* (ça, alors ! c'est le bouquet !).

On peut voir au Musée d'art moderne de New York (MOMA) une très belle aquarelle de 1890 (sept ans avant les premiers rags de Turpin et de Krell) intitulée *The Cake Walk* et signée Albert Meyer. Elle représente, à l'intérieur d'un cartouche formé de guirlandes semées de deux tambourins, d'un banjo, d'une mandoline et d'une guitare, deux couples de Noirs vêtus de façon très élégante, un peu trop peut-être : l'un des hommes porte un costume d'été clair à carreaux, l'autre un habit de cérémonie à queue de pie, les deux sont chaussés d'escarpins vernis coiffés de guêtres blanches ; les femmes sont en larges robes plissées très ornementées et portent des chapeaux fleuris et enrubannés ; tous les quatre se pavanent d'un air très brave, avec des ronds de jambe, le buste rejeté en arrière. Chose curieuse, si l'on devine assurément une note d'admiration amusée, un sourire qui guiderait le pinceau de l'artiste, on ne sent dans l'oeuvre aucune connotation raciste péjorative. Au contraire, les visages sont beaux et les traits agréables, les expressions sont rendues avec finesse — ce qui va tout à fait à l'encontre de l'iconographie *post-bellum* (de la période suivant la guerre de Sécession), notamment les belles lithographies de Johnson and Powers ou de McLoughlin Bros du 19ème représentant des Noirs urbains grotesques singeant les manières des Blancs, cigare aux lèvres et chaîne de montre barrant le ventre, mais tenant en main un coq champion qu'ils amènent au combat, ou des Noirs ruraux, particulièrement des enfants, se gavant de pastèques volées *(« Oh, them watermillions ! »* pour *« Oh ! these watermelons ! »*), gravures qui sont aujourd'hui très recherchées par les collectionneurs.

La vogue du cakewalk déborda très vite le Sud et le Sud-Ouest pour se répandre dans les grandes villes de l'Est et, bientôt, jusqu'en Europe même. A New York, à Boston, la meilleure société le dansait et certaines personnalités mondaines en vue y excellaient. On l'a dansé aussi à Londres, à Paris, à Vienne et à Leipzig où, le 5 février 1905, l'*Illustrierte Zeitung* s'alarme de cette décadence de la danse dans un article intitulé *Der Cake Walk*.

5°) La « Juba » :

La « Juba » était une danse compétitive (d'aptitude technique), qui apparut dans toutes les îles et qui s'est étendue jusqu'au sud des Etats Unis. La caractéristique de cette danse était que le danseur exécutait une série de mouvements au milieu d'un cercle d'autres danseurs qui l'accompagnaient de frappes sur toutes les parties de leur corps (mains, pieds, cuisses, etc.) et était ensuite défié par un autre danseur qui entrait dans le cercle. Aux Etats-Unis cette danse s'est appelée par la suite le « **Patting Juba** » (patting = frapper, sorte de solfège corporel « Handbone »).

Très vite les colons comprennent l'importance de la danse et de la musique pour les esclaves, aussi tentent-ils de les réglementer. De nombreuses danses, jugées trop érotiques (comme la *calenda*), sont interdites par le clergé et ont lieu la nuit. Les seules distractions tolérées par les propriétaires sont les danses du samedi soir et du dimanche, qu'ils baptisent en Guadeloupe du nom collectif de *bamboula* (ces *bamboulas* furent ensuite introduites en Louisiane par des Haïtiens et se dansaient sur Congo Square à la Nouvelle Orléans). Les chants accompagnent néanmoins les activités quotidiennes.

De la rencontre entre musiques européennes et africaines sont nés des genres créolisés où domine le tambour. Les esclaves adoptent et transforment les danses apportées par les colons. Ainsi ils s'approprient *contredanses, cotillons, quadrilles, polkas, valses, mazurkas*. Les esclaves y apportent aussi une part de parodie comme dans le *cake-walk* dans le sud des Etats-Unis. Ces danses sont dirigées par un *bâtonnier* ou *commandeur* qui lance des ordres afin que les couples exécutent des figures précises.

La vie des plantations, les relations colons/esclaves forment la trame des chants et des danses. Les percussions y occupent la place la plus importante.

6°) La marche militaire et les fanfares :

La marche militaire

Un autre élément qui influença très fortement la mise en forme rythmique et structurelle du ragtime classique fut la marche de type militaire. Les Américains d'alors, blancs et noirs, étaient grands amateurs (mais, au fond, ne le sont-ils pas toujours, des *ticker-tape parades* de Broadway aux petites fêtes provinciales, aujourd'hui encore ?) de *marching bands* et de *brass bands*. Ces fanfares jouaient un répertoire varié, mais toujours entraînant, composé principalement de marches écrites en C, ¢, 2/4 et 6/8, ce dernier rythme caractérisant des marches plus enlevées qu'on appelait parfois des *cavalry marches*. Il faut remarquer d'abord que, dans beaucoup de marches américaines, on sent la présence, exprimée ou non, d'un contretemps. Il est très sensible, non seulement dans le mouvement rythmique général, mais dans la façon de rouler des tambours caisses claires à timbre. Ce trait les oppose irréductiblement à nos lourdes marches napoléoniennes et, soit dit en passant, il ne faut peut-être pas chercher plus loin la raison de l'étonnante différence existant entre les majorettes américaines et les nôtres. Il semble, à voir défiler les premières tout en prêtant l'oreille, que leurs genoux soient happés vers le haut par les contretemps, ce qui explique qu'elles aient l'air de petits poneys piaffant, tandis que les deuxièmes, dont les semelles sont attirées vers le sol par les temps forts, ont l'air de chevaux de labour.

Structurellement, la marche procède par énoncés de plusieurs thèmes, généralement de seize mesures avec reprise, et la troisième partie, appelée « trio », module sou vent à la sous-dominante. Les premiers critiques musicaux du ragtime classique ont fait reproche aux rags linéaires de présenter des formes décadentes en ce sens que la primauté de la tonique n'y était pas réaffirmée avec force à la fin du morceau, qui semblait se terminer en l'air, sans retomber sur ses pieds. Et l'on a longtemps admis comme parole d'évangile que les marches, elles, se terminent toujours par un retour à la tonique (Schafer et Riedel). Mais Edward E. Berlin a montré tout récemment, en 1980, que tel n'était pas le cas. II a déniché une *Lettre de Sousa* publiée en août 1898 (un an avant *Maple Leaf Rag* qui, on le sait, respecte encore la tradition du retour à la tonique pour le dernier *strain*), dans laquelle l'auteur de plus de cent marches parmi les plus célèbres du florilège musical américain livre ces ré flexions qui méritent d'être citées longuement parce qu'elles clarifient un point longtemps controversé :

En réponse à votre question : « Est-il convenable qu'un two-step se terminant par un trio finisse dans une tonalité différente de la tonalité initiale ? », je tiens à dire ceci :

« Dans la forme de composition acceptée pour le genre qu'est la marche, on a toujours admis que la troisième partie pouvait passer en sous-dominante et, plus rarement, au ton de la dominante. Or, à Washington, dans mon enfance, j'avais remarqué que les fanfares qui défilaient terminaient, même lorsque la composition demandait un *da capo*, sur le dernier *strain* de la marche. J'en conclus que si l'usage le permettait dans la pratique, on pouvait difficilement comprendre pour quelle raison on ne pourrait pas l'avaliser au plan de la théorie, dans l'écriture d'une marche. J'ai donc composé mes marches en faisant fi de la vieille règle établie, et j'ai écrit avec le souci de faire du dernier *strain* le sommet musical de la marche, sans considération de tonalité. »

John Philip Sousa (1854-1932), surnommé « The March King », établit mieux qu'aucun autre la popularité du *brass band*, orchestre de cuivres, fanfare (nature) ou du *marching band*, orchestre de défilé (fonction). Il se fit connaître dès vingt-six ans, en 1880, quand il devint le chef de la fanfare des United States Marines. Douze ans plus tard, à trente-huit ans, il fonda son propre orchestre, qui devint bientôt un des premiers *concerts bands*, c'est-à-dire qu'il ne jouait plus seulement à l'occasion de défilés ou de cérémonies militaires et patriotiques. Les marches de Sousa, écrit Karl Haas :

« sont exemplaires pour l'aspect inventif de leur matière mélodique, pour leur traitement harmonique, et pour la façon dont il a su embellir l'attrait rythmique inhérent à la marche. »

Sousa reste immortel pour avoir donné à la nation amé ricaine un de ses plus chers hymnes patriotiques, *The Stars and Stripes Forever* (qu'ils ne faut pas, comme le font beaucoup de Français, prendre pour l'hymne national, lequel est *The Star Spangled Banner*, de Francis Scott Key, écrit en 1814 et consacré hymne national par le président Wilson en 1916 seulement). Outre une centaine de marches (*The Washington Post*, *The Gladiators*), il écrivit des opérettes (*The Bride Elect*, *El Capitan*, *The Free Lance*), et certaines de ses œuvres ont été exécutées au concert symphonique, parfois sous la baguette de Toscanini. Ajoutons que Sousa et son orchestre de concert ont amené le cakewalk, mais aussi, sous une forme quelque peu primitive, le ragtime jusqu'en Europe, à Paris à l'occasion de l'Exposition de 1900, et qu'ils donnèrent des représentations de commande devant le roi Edouard VII, l'empereur Guillaume II et le tsar Nicolas II.

Son tromboniste virtuose Arthur Pryor (1870-1942), qui devait prendre sa succession à la tête de l'orchestre, était friand de syncopation. Il écrivit de nombreux arrangements sur des rags et des cakewalks, et il composa même certains rags instrumentaux (*A Coon Band Contest*, 1899, l'année de *Maple Leaf Rag* !, où l'on voit de nombreuses syncopes courtes, non liées. Ce morceau fut réédité en 1918 avec, en sous-titre, une désignation plus à la mode alors « Jazz Fox Trot »). On assiste là à un exemple de fertilisation croisée : les orchestres de marche, qui avaient influencé les compositeurs de ragtimes, inscrivent bientôt à leur répertoire des cakewalks et des ragtimes. C'est le deuxième exemple historique, après la minstrelsy, d'un phénomène qu'on retrouvera de façon constante dans l'histoire du jazz, jusqu'au jazz moderne : la fascination des Blancs pour la création musicale noire et leur effort — inconscient souvent — pour l'adapter aux exigences de l'oreille occidentale blanche en en éliminant, en en gommant tout ce qui paraît trop rugueux, notamment le traitement du timbre, d l'attaque et des hauteurs, pour donner une musique finalement plus mièvre, que les Noirs, voulant rester au goût du jour dicté par les Blancs, tenteront souvent d'imiter, sans succès heureusement, avant de reprendre leur élan dans leur esthétique expressionniste traditionnelle.

Dans la lignée de Sousa et de Pryor, qui étaient des Blancs, on verra bientôt de grandes fanfares noires, au premier plan desquelles il faut mentionner celle de James Reese Europe (1881-1919), qui dirigea le premier orchestre militaire noir et écrivit entre autres un *Castle House Rag* pour sa fanfare, laquelle, envoyée en France lors de la Grande Guerre, fut intégrée au 369ème régiment d'infanterie français, qui se battit sur le front. Des enregistrements sur cylindres de 1913 et 1914 nous permettent de remarquer, malgré la mauvaise prise de son, un extraordinaire batteur, Buddy Gilmore, dont on pour rait dire que son sens métronomique et polyrythmique est presque encore africain, tandis que la mise en place des syncopes annonce déjà le jazz. On a parfois l'impression qu'il est le seul, dans cet orchestre militaire, à syncoper avec aisance, et qu'il lutte contre la raideur sautillante de ses camarades. Est-ce là la raison qui l'a poussé, quelques années plus tard, à assassiner son chef d'orchestre ?... Non, bien sûr, mais comment interdire à un historien du jazz d'y rêver ?

Pour terminer cette section, une remarque s'impose : il ne semble pas nécessaire de prendre en compte, comme l'ont fait la majorité des auteurs, l'influence des danses de cour et de bal européennes, notamment le quadrille, dans la mise en forme du ragtime. L'analyste méticuleux et exigeant qu'est Edward A. Berlin a clairement montré récemment que, contrairement à ce qu'ont dit des acteurs aussi important historiquement que Jelly Roll Morton et James P. Johnson, on ne trouve finalement que rarement dans le ragtime des exemples précis d'influence indiscutable du quadrille, du cotillon, de la polka ou de la scottish. Laissons-lui jusqu'à plus ample informé la responsabilité de cette affirmation.

Les fanfares

Dans la mesure où le métier des a chose « sérieuse », rares furent les Noirs, avant l'Emancipation, qui purent faire partie de fanfares ou de cliques, c'est-à-dire apprendre le maniement de ces instruments, en plus du fusil, qui allaient jouer un rôle essentiel dans le jazz : les cuivres. Malgré l'absence de tout régiment noir régulier, Alain Locke signale

l'existence de quelques fanfares noires qui furent célèbres au 19ème siècle. La plus connue semble avoir été créée à Philadelphie en 1839. Chef d'orchestre, compositeur, arrangeur et trompettiste, Frank Johnson la dirigea jus qu'à sa mort, en 1846. Son succès fut tel qu'il fit une tournée en Grande-Bretagne et reçut des mains de la reine Victoria une trompette d'argent en hommage à son extraordinaire virtuosité. Dirigée par Joe Anderson jusqu'en 1874, la formation se scinda ensuite en deux groupes : l'*Excelsior Band* et le *Franck Jones' Orchestra*. Si l'on en croit les comptes rendus de l'époque, ces orchestres se composaient d'instrumentistes accomplis et comprenaient une section de cordes afin de pouvoir jouer, en plus de leur répertoire de marches et d'hymnes, des œuvres de compositeurs « classiques ».

Pour être acceptés et écoutés par le public blanc, ces orchestres pré-jazziques durent donc intégrer à leur musique des éléments de « respectabilité » tels que la virtuosité (au regard des critères techniques académiques occidentaux), la présence d'instruments «nobles» (violons) et une absolue rigueur d'exécution. De la même façon, la chorale des *Fisk Jubilee Singers* s'imposa aux Etats-Unis et dans le monde entier par la beauté (très « classique ») de ses sopranos, basses et contraltos, la présentation empreinte de « dignité » de ses membres (costumes sombres et sobres) et leurs références culturelles (les dix-huit chanteurs de cette chorale venaient de la *Fisk University*, une des premières universités noires des Etats-Unis). S'ils avaient la conviction d'apporter au monde blanc le « message » de leur peuple (ils chantèrent en 1874 dans plusieurs pays d'Europe et, en 1877, en Australie, en Afrique du Sud et en Nouvelle-Zélande), ils avaient eu soin, aussi, d'éliminer des spirituals inscrits à leur répertoire toute « sauvagerie » susceptible de choquer les oreilles occidentales. Une fois de plus, refoulement et auto-censure obligeaient des Noirs à se composer un personnage, à devenir des « Noirs professionnels », c'est-à-dire des Noirs idéologiquement blancs : ces Noirs qui savent rester à leur place.

VII°) Les musiques pour piano :

1°) Les pièces de genre pour piano :

Un précurseur américain : Gottschalk

On verra plus loin que les compositeurs de ragtime classique, notamment Joplin, s'ils étaient partiellement autodidactes, connaissaient cependant bien leur rudiment musical et avaient bien travaillé leur piano. Mais ils avaient aussi été, certains d'entre eux tout au moins, exposés à la musique de piano « classique » européenne du 19ème siècle, c'est-à-dire, pour être plus précis, à certaines œuvres des pianistes romantiques et post-romantiques. Parmi ces influences, ils furent aussi marqués, sans aucun doute, par les pièces de genre du brillant pianiste américain que fut Gottschalk.

Louis Moreau Gottschalk (1829-1869), qui fut le premier compositeur et pianiste américain de réputation internationale, naquit à La Nouvelle-Orléans d'un père d'origine espagnole né en Angleterre et élevé en Allemagne et d'une mère créole issue d'une bonne famille française émigrée de Haïti lors de la révolte des esclaves noirs dirigés par Toussaint Louverture (1791). Dès l'âge de quatre ans, il montra de tels dons pianistiques que ses parents lui firent donner des leçons particulières par François Letellier, organiste en titre et chef de chœur de la cathédrale Saint-Louis de La Nouvelle-Orléans. A sept ans, le petit prodige pouvait remplacer son maître à l'orgue pour la messe. Letellier adjura alors ses parents de l'envoyer parfaire son éducation musicale à Paris et, en 1842, à treize ans, Moreau, comme on l'appelait, s'embarqua pour la France. A Paris, après s'être vu refuser une audition par Pierre Zimmerman, chargé de la classe de piano au Conservatoire, qui n'aimait guère les Américains, il reçut des leçons de piano de Karl Hallé et de Camille-Marie Stamaty. Le 2 avril 1845, à quelques jours de son seizième anniversaire, il donna Salle Pleyel un récital à la fin duquel Chopin, qui était présent, le félicita et lui prédit qu'il deviendrait « le roi des pianistes ». Un peu plus tard, Hector Berlioz salua en lui « un pianiste consommé doué d'une puissance souveraine ». Jeune, beau et romantique à souhait, on a lieu de penser qu'il devint vite la coqueluche des belles Parisiennes qui se pâmaient à l'écoute de ses compositions dans le genre de l'époque, *Valse de salon* (1842), *Polka de salo*n (1844), mais aussi de ses pièces exotiques, *Bamboula, danse de nègres* (1846), *La Savane, ballade créole* (1847), *Le Bananier, chanson nègre* (1848), *Le Mancenillier, sérénade antillaise* (1849), etc., sans parler d'un morceau plus tardif, *The Dying Poet, a Meditation*, qui laisse voir à quel point il devait admirer Chopin. Cette ravissante pièce écrite à 6/8, mais qui se joue comme une valse, est peut- être un peu facile et lourde en rubatos, mais on n'oublie pas sa mélodie principale une fois qu'on l'a entendue — et elle fut d'ailleurs longtemps le cheval de bataille, pour les scènes sentimentales, des pianistes qui, bien plus tard, devaient accompagner les films muets.

Revenu sur le continent américain, Gottschalk composa et se produisit à une cadence frénétique un peu partout, de New York à la Californie, de la Guadeloupe au Canada, de La Havane jusqu'au Pérou et au Brésil, où il mourut de la fièvre jaune en 1869, à l'âge de quarante ans. On lui doit des symphonies, des opéras et des sonates, mais il reste surtout dans l'histoire comme le premier à avoir traduit au piano des chansons et des danses folkloriques noires et créoles. Né dans la grande cité louisianaise, il avait pu dès son enfance y entendre la bamboula et voir les esclaves la danser sur Congo Square, mais il allait aussi à l'Opéra français tout en écoutant dans les rues les musiques populaires d'origine espagnole et cubaine. Le pianiste Eugene List a enregistré en 1972 ces œuvres caractéristiques, parmi lesquelles se trouve une très belle interprétation de *Bamboula*. Il est vraiment très tentant de penser que Joplin connaissait cette pièce, qu'il l'avait jouée, méditée peut-être, et qu'elle lui a procuré un modèle, non seulement d'organisation structurelle, mais de perfection pianistique. La deuxième partie du morceau est plus élaborée, plus romantique, plus tour née vers Chopin,

mais toute la première partie est fortement structurée, selon le schéma suivant : Intro 16 (sur le motif de A) AABA (en *ré* bémol) CC (en *si* bémol mineur) DD (en *sol* bémol) Int. 4 ABCC DD. En outre, on trouve dans *Bamboula* des passages qui sont indiscutablement en rythme de cakewalk.

Tombé dans l'oubli après sa mort, Louis Moreau Gottschalk fut redécouvert à la fin des années trente et une édition presque complète de ses œuvres a été publiée en 1969, suivie d'autres éditions plus savantes. On y trouve bien entendu la fameuse « Trilogie louisianaise », à savoir *Le Bananier*, *Bamboula* et *La Savane*, mais aussi *The Banjo - Fantaisie Grotesque*, dont les rythmes syncopés et les profils mélodiques abrupts imités du jeu de banjo en « picking » des esclaves noirs semblent annoncer l'avènement du ragtime et susciteront de nombreuses autres pièces plus ou moins imitatives (ex. : *Banjo Twang : Danse Nègre*, Charles Drumheller, Saint Louis, 1893).

2°) Le « ragtime » :

LES SOURCES DU RAGTIME

Contrairement à ce que croient bien des gens, le ragtime n'est pas né *ex nihilo* du cerveau, des doigts et de la plume de Scott Joplin. Il était dans l'air, sous forme de musiques et de danses populaires. Tout d'abord, Joplin ne fut pas le seul, il s'en faut de beaucoup, à écrire cette musique pour piano que fut le ragtime classique, mais ce que lui, ses pairs et ses élèves firent, ce fut de mettre en forme rigoureusement structurée ce genre musical, c'est-à-dire en quelque sorte de transformer des pots-pourris en compositions cohérentes. Le premier rag publié par Joplin s'appelle d'ailleurs, rappelons-le, *Original Rags*, au pluriel, ce qui laisse voir à l'oeuvre cette volonté de synthétiser des thèmes variés. Ce qu'on oublie trop, en effet, ou ce qu'on ignore, c'est qu'il existait des *folk rags*, des rags populaires de divers styles bien avant la publication des premiers rags pour piano (*Mississippi Rag*, de William H. Krell, et *Harlem Rag*, de Tom Turpin, tous deux de 1897). Ces rags populaires étaient chantés, dansés, joués au banjo ou sur de méchants pianos. Ils provenaient en partie de fragments de mélodies de plantations transmises oralement, mais beaucoup plus encore, semble-t-il, du répertoire des *minstrels*.

a) Généralités :

Style musical, essentiellement pianistique, probablement apparu dans la région de Saint Louis vers la fin de la guerre de Sécession ; il domina largement la musique populaire américaine entre 1880 et 1915.

Comme le note Reimer Von Essen (in *Une Histoire du jazz*), il s'agit là certainement de « la forme la plus européenne de la musique afro-américaine […] issue d'une application des techniques musicales noires aux formes popularisées de la musique de salon européenne de cette époque, marches, polonaises, polkas quadrilles ».

Les principaux représentants de ce style, Scott Joplin (*Maple Leaf Rag*, 1899), Tom Turpin, Louis Chauvin, Eubie Blake et Scott Hayden, sont issus de la bourgeoisie noire cultivée.

> « Ragtime is a certain type of syncopation and only certains tunes can be played in this idea. But *Jazz* is a style that can be applied to any type of tunes. I started using the word in 1902 to show people the difference between jazz and ragtime. »
>
> Jelly Roll Morton, cité par Alan Lomax dans *Mister Jelly Roll*.

Transposé à la guitare, le style abandonna la stricte structure musicale qui caractérisait le ragtime « classique » et devint caractéristique des bluesmen de la côte Est, Blind Blake ou Blind Willie McTell en particulier : jeu syncopé, en tempo rapide, sollicitant souvent la progression d'accords *do-la-ré-sol-do* (anatole), avec une ligne de basses en contrepoint d'une ligne mélodique jouée sur les cordes aiguës.

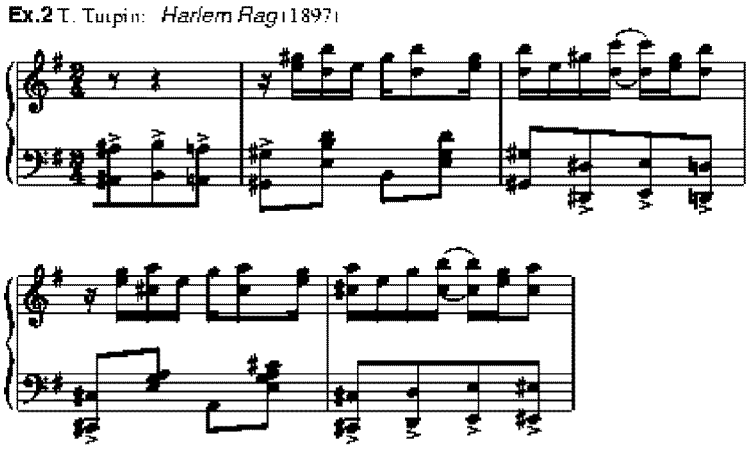
« Ragtime » est aussi le surnom du songster Henry « Ragtime » Thomas (1874-1930).

Les écoles du ragtime

Après avoir beaucoup voyagé dans le Texas, la Louisiane et d'autres Etats riverains du Mississippi comme le Missouri, l'Arkansas et le Kansas, les pionniers du ragtime se sont fixés dans des centres urbains. A la suite de l'initiateur Scott Joplin, on trouve plusieurs berceaux du rag, qui correspondent à autant de phases de son évolution.

L'école de Sedalia est surtout représentée par la figure mythique de Scott Joplin dont nous ne possédons d'autres traces que l'enregistrement de ses rouleaux de piano perforés. Parmi les disciples de Joplin, on compte Arthur Marshall, Scott Hayden, Brun Campbell…

L'école de Saint Louis se réunit autour de l'éditeur Johnny Stark qui a publié de nombreux compositeurs dont, bien sûr, l'indispensable Scott Joplin, mais aussi des musiciens noirs et blancs qui ont pour nom : James Scott, Joseph Lamb, Tom Turpin, Louis Chauvin, Artie Matthews, Charles L. Johnson, Percy Weinrich, Charles Hunter…



L'école de La Nouvelle-Orléans est sensiblement différente. Deux hommes dominent ce courant qui annonce déjà le jazz. Tony Jackson et surtout Jelly Roll Morton, qui fait ses débuts dans le rag avant de jouer un rôle charnière dans le jazz de La Nouvelle Orléans.

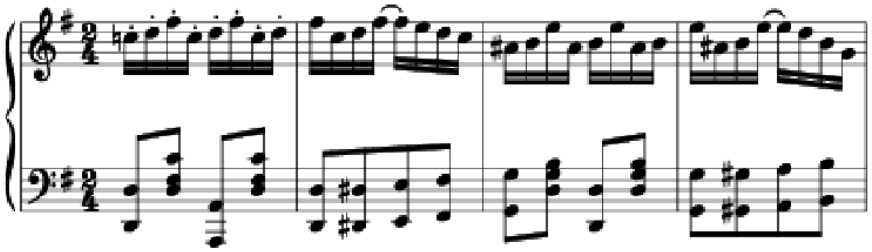
L'école de Harlem, qui apporte un changement radical de l'interprétation du ragtime en donnant naissance au *stride*, un jeu pianistique extrêmement virtuose, basé sur la syncope de la main gauche, les tempos très rapides, les riffs répétitifs et les passages chromatiques. Avec le piano *stride*, des premières joutes instrumentales des années 20 jusqu'à l'accomplissement magistral d'Art Tatum, nous entrons déjà dans l'histoire du piano jazz.

Les spécialistes du ragtime classique ont coutume de réunir sous l'appellation sacrée de *The Magnificent Trinity* (*La Trinité Magnifique*) le groupe composé de Scott Joplin, le père fondateur, James Scott, le fils spirituel et Joseph Lamb, l'apôtre blanc du Saint-Esprit.

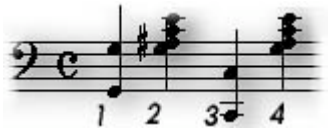
b) Etude historique et musicale :

Le ***ragtime*** (de l'anglais *ragged* = heurté, haché, désordonné ([*rag* = chiffon, lambeau]) est un style de piano en vogue entre 1880 et 1915 (il s'est développé à partir d'environ 1870 ; le terme apparaît dès les premières publications imprimées à partir des années 1890), qui naquit dans le Missouri (au sud-ouest des Etats-Unis : Sedalia, Saint-Louis) et fut, avec le blues, un des éléments constitutifs du jazz. Musique écrite et publiée, jouée à l'origine en tempo modéré (*« It's never rag to play ragtime fast »*, avait coutume de dire Scott Joplin : il faut éviter les éclats de virtuosité), le *ragtime*, qui, à la différence du *blues*, se veut gai et enjoué, se compose généralement de quatre parties ou *« strains »* (= airs) de 16 mesures avec reprise disposées selon le schéma AABBACCDD, avec modulation et parfois interlude de deux ou quatre mesures entre chaque partie et souvent noté à 2/4. Cette coupe typiquement occidentale est inspirée de la *polka* et du *quadrille* (*Tiger Rag* vient du vieux quadrille intitulé *Praline*), mais plus encore, certainement, de certaines *marches militaires* jouées par les *fanfares* alors très répandues aux Etats-Unis, et qui finirent par inscrire elles-mêmes des *cakewalks* et des *ragtimes* à leur répertoire.

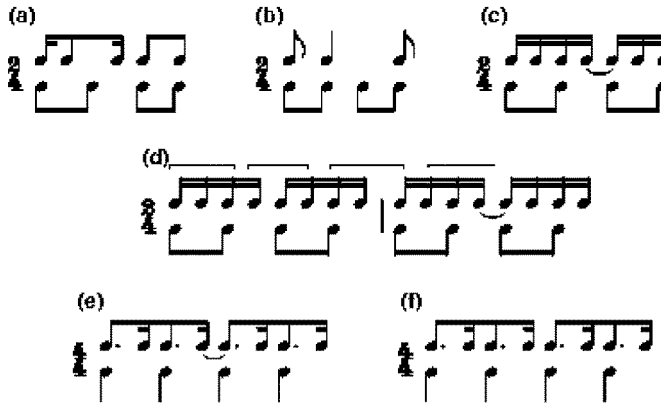
Ex.3 G. Botsford: *Black and White Rag* (1908)



Rythmiquement, on fait dériver le *ragtime* d'une danse de plantation appelée *« cakewalk »* (le pas du gâteau) : sur un rythme à 2/4 fortement marqué par la main gauche (influence de la marche : *faire la pompe*), la main droite joue une mélodie très syncopée basée sur une succession théorique de 8 doubles croches accentuées selon un décalage ternaire. Une autre origine du ragtime est la *bamboula* (danse africaine).



Ex.1



Cette façon de diviser la mesure selon une constante qui relève plus de la métrique que de l'accentuation proprement dite trahit, selon Borneman, « une origine et une approche incontestablement africaines ». Ainsi, le plus européen des matériaux du jazz renvoie quand même, au-delà de l'harmonie occidentale, aux sources africaines.

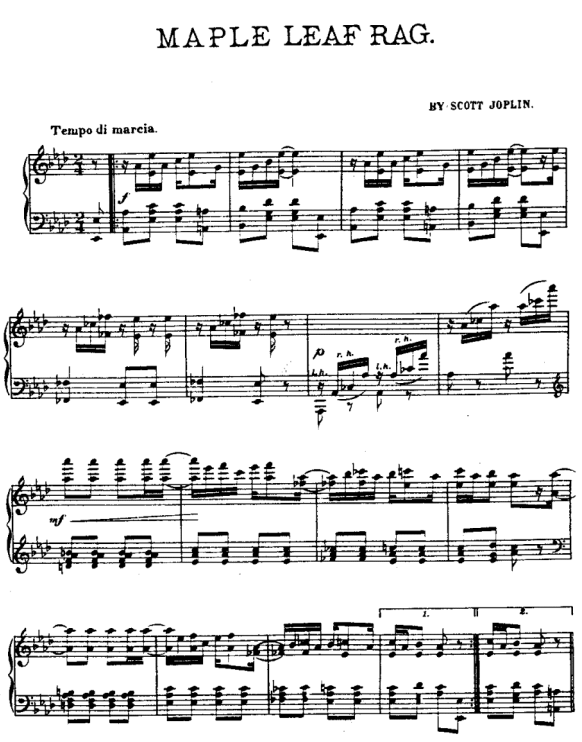
Forme fixe à l'origine, le *ragtime* (on dit également : *rag*) évoluera rapidement, ne gardera plus que 2 parties (dont, généralement, la 3ème de la forme originale), se jouera en tempo plus rapide, intégrera les *blues notes* qui lui étaient étrangères à ses débuts et laissera une large

place à l'improvisation. Ainsi se fera le passage au jazz et au style de *piano stride*[1] illustré par l'école de New York avec James P. Johnson, Fats Waller, …

Le ragtime est un mélange d'influences blanches et noires : l'influence noire apparaît dans l'utilisation de rythmes syncopés qui créent un déhanchement dansant ; l'influence blanche se marque par l'aspect composé du ragtime, qui possède plusieurs parties et plusieurs mélodies enchaînées et un accompagnement de *style marche* (issu de la fanfare) que la main gauche effectue (= *faire la pompe*). Scott Joplin est le compositeur de ragtime le plus connu à l'origine. Plus tard, avec des personnalités comme Jelly Roll Morton, le ragtime inclut une part d'improvisation.

A son succès contribuent de façon déterminante l'impression musicale et les cylindres des pianos mécaniques grâce auxquels les interprètes-compositeurs fixent acoustiquement leurs créations ambitieuses, parfois extrêmement compliquées, en premier lieu Scott Joplin (*Maple Leaf Rag*), puis Tom Turpin et James Scott.

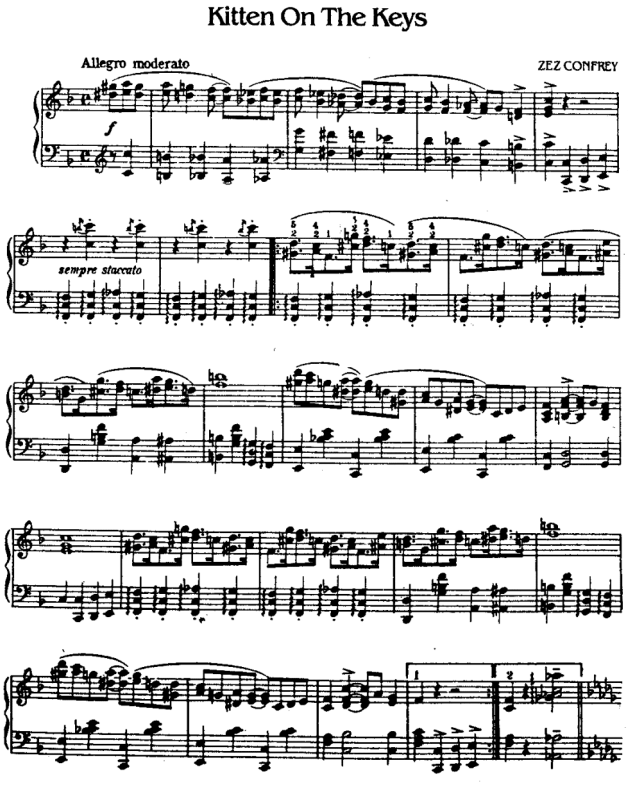
Contrairement au blues, au gospel, aux chants de travail, expression de l'esclavage et de la misère à l'état brut, le ragtime est d'emblée une musique élaborée, pratiquée par la petite frange des Noirs cultivés, connaissant la musique et, en particulier, l'œuvre des grands compositeurs européens pianistiques du 19ème siècle (Chopin, Liszt …).



3°) Le « novelty piano » :

[1] **Stride** ou **Harlem stride** : style de jeu pianistique qui consiste à exécuter à la main gauche les basses sur les temps impairs en intervalle de 10ème et les accords sur les temps pairs. La pulsation étant ainsi maintenue, la main droite peut improviser des lignes mélodiques ou des accords. L'effet est une sorte d'imitation de l'orchestre avec un seul instrument. C'est un style très virtuose (cf. Art Tatum, Fats Waller). Synonyme : **shout** (style de piano de l'école noire de New York).

Une des pièces fondatrices du *Novelty Piano* : « Kitten on the Keys »

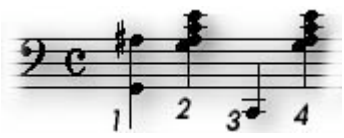


Le ragtime classique a connu son heure de gloire pendant une vingtaine d'années. Vers la fin des années 1910, il est devenu un peu répétitif, car des centaines de rags ont étés écrits pour répondre à l'engouement qu'il a suscité, de sorte que tous les morceaux finissaient par se ressembler. A cette époque, le piano mécanique était très répandu car il permettait de jouer à volonté des airs de musique à la mode, avec une sonorité évidemment excellente par rapport aux enregistrements phonographiques qui restaient encore très marginaux. De nombreuses maisons d'édition ont saisi ce marché en vendant les rouleaux (*piano rolls*) correspondant aux musiques du moment. Le client qui achetait ces rouleaux voulait en avoir pour son argent, aussi les compagnies n'hésitaient-elles pas à rajouter des notes sur le rouleau pour rendre la musique plus « brillante », et privilégiaient les interprètes virtuoses pour les enregistrements des rouleaux. C'est ainsi qu'est apparu le « novelty piano », une forme complexe et recherchée du ragtime, qui est principalement fondée sur des « progressions chromatiques » dans la mélodie et le souci constant d'épater l'auditeur par des ornementations et un rythme « décoiffant ».

4°) Le « Stride » :

Le piano *stride* est un dérivé du ragtime apparu dans les années 1920-30, qui apporte deux nouvelles caractéristiques :

- Au niveau de l'accompagnement, les basses (temps 1 et 3) ne sont plus des octaves mais des **notes graves uniques** incisives, ou bien des **dixièmes**, plus « harmoniquement » agréables à entendre que les lourds octaves du ragtime. Ces dixièmes sont souvent jouées « roulées », c'est-à-dire que la première note de la dixième est jouée légèrement avant la seconde :

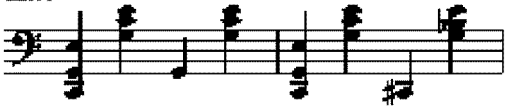


- Le rythme est en général beaucoup plus élevé qu'en ragtime classique et le passage rapide des basses (temps 1 et 3) aux accords plaqués (temps 2 et 4) a donné le nom de *stride piano* (*stride* = enjambées) à ce style de musique. D'autre part, l'élévation du tempo a obligé à jouer les accords de manière plus sèche qu'en ragtime classique. Au niveau rythmique, c'est le **swing**, c'est-à-dire le vrai rythme de jazz, qui prend le dessus, donnant au *stride* un air plus décontracté.

L'école de Harlem : le stride

Stade ultime de la modernisation du ragtime, le stride se développe à New York, et particulièrement dans le Harlem des années 20 et 30. Le verbe *to stride* signifie marcher à grandes enjambées, faisant ainsi allusion au mouvement de la main gauche chargée de marquer une basse sur les premier et troisième temps de la mesure, à laquelle répondent à l'octave supérieure ou encore plus haut, des accords plaqués, fournis et complexes, sur les deuxième et quatrième temps. Le balancement rythmique est d'autant plus ample que l'écart entre la basse et l'accord est éloigné. De plus, apparaît peu à peu une conception ternaire du rythme qui remplace le binaire en usage dans le ragtime. La plupart des pianistes de stride sont d'une vélocité étonnante et leurs prestations ressemblent par fois à de vraies performances physiques.

Ex.1



Après la Première Guerre mondiale, il n'est pas rare de voir des affrontements de pianistes dans les *rent parties* (soirées organisées pour payer le loyer) ou les *jam sessions* de Harlem. Les meilleurs d'entre eux se livrent un duel sans merci au cours de *cutting contests* redoutables où l'on se défie en improvisant sur un même thème et en utilisant le tempo le plus rapide possible sans jamais perdre la netteté de l'attaque. Parmi les plus redoutables, il faut compter le brillantissime James P. Johnson qui s'impose pendant de nombreuses années auprès d'autres pianistes de grands talents comme Eubie Blake, Lucky Roberts, Willie « The Lion » Smith, Donald Lambert, Cliff Jackson, Abba Labba. Nous n'en retiendrons que trois parmi les plus archétypiques de cette période, sans oublier le brillant Fats Waller qui régénérera le genre avant d'influencer à son tour le plus transcendant et vertigineux pianiste de toute l'histoire du jazz : Art Tatum, que nous aborderons plus loin dans le chapitre consacré à l'ère du swing.

5°) Le « Honky-Tonk piano » ou « Barrelhouse piano » :

De *honky (honkey, honkie)*. Africain : du wolof *hong*, rouge, avec probable convergence avec *hunkie*, terme utilisé par les Américains blancs pour désigner les immigrants hongrois (puis plus largement d'Europe centrale). D'où : Blanc, les Blancs. Il s'agit là d'un terme à connotations négatives, popularisé vers la fin des années 1960 par les *Black Muslims* et le *Black Power*.

Depuis 1900, le *honky-tonk* est un bistrot, dancing et tripot, beuglant de la plus basse catégorie :

« Chaque coin de mon quartier avait un *honky-tonk*. Il y avait "Chez Spano"; "Chez Kid Brown", "Chez Matranga" et "Chez Henry Ponce". La première salle du *honky-tonk* était le salon et, dans le fond, il y avait deux autres pièces. L'une d'elles était une salle de jeux, l'autre une salle de bal. »

Interview de Louis Armstrong, par Richard Meryman, *Life*, 1966, in *Jazz Magazine* n° 180, 1970.

« They work all the week, saturday night they take a bath and they go to the juke[1], call it the *juke*, the honky-tonk, *barrelhouse*, then they go down there and gamble until Sunday

[1] **Juke** (ou *juke house* ou *juke joint*) : taverne en bordure de route, guinguette. Les *juke-joint* sont les bars tenus par les noirs. Pauvres et misérables comme les propriétaires, ces bars accueillaient les joueurs de blues le week-end. On y buvait de l'alcool en dansant, fumant les cigarettes qui rendent nigaud, et de temps en temps on s'entretuait. Appelé aussi *Chicken shack*.

morning. Well anyway they had somebody playing in the front, somebody be playing the piano, me or somebody else… »

Interview de Little Brother Montgomery, cité par Giles Oakley dans *The Devil's Music*.

Cette pratique fut tellement courante qu'elle en donna son nom au style de musique jouée dans les bordels des grandes villes du Sud : on y reconnaît l'influence du jeu de guitare des chanteurs de blues archaïques. Ce style est l'ancêtre du boogie-woogie.

D'autre part, on nomme « Honky-Tonk Train », un train comportant un wagon spécial, équipé d'un piano, où l'on pouvait danser et où de nombreux pianistes de boogie-woogie (Albert Ammons par exemple ont eu l'occasion de se produire ; de tels trains circulaient en particulier sur la ligne de l'Illinois Central (*I.C.*) : *Honky Tonk Train Blues*, Meade Lux Lewis (1927).

Barrelhouse (anglais *barrel*, « barrique ») : dans les villes du Sud des Etats-Unis, saloon ou tripot de basse catégorie, où, du début du 20ème siècle aux années 1930, s'est créé un style de piano (*barrelhouse piano*), imité des guitaristes de blues ruraux, qui devait devenir le *boogie-woogie* (synonyme de *barrelhouse* : *Honky-tonk*). Les *Barrelhouses* ou *honky tonks* sont donc des sortes de tavernes, de bouges sales et bruyants, situés dans les quartiers noirs pauvres du Sud des Etats-Unis (établissement où l'on dansait, buvait et jouait).

6°) Les « Rent Party » :

Rent = *loyer*. Partie donnée dans un appartement afin de récolter une participation aux frais pour payer le loyer. Ces parties étaient très populaires dans les grandes villes et assuraient aux bluesmen qui y jouaient un petit bénéfice. De nombreux bluesmen ont commencé leur carrière de cette manière.

La « Rent Party » est une soirée donnée par quelqu'un afin de recueillir l'argent nécessaire au paiement de son loyer ; les invités payaient pour la nourriture et la boisson, quelquefois pour l'entrée :

« A Harlem comme dans tous les ghettos des villes du Nord, le seul moyen pour bien des Noirs de pouvoir payer les loyers excessifs de leurs appartements consistait à organiser des soirées où les invitées apportaient leur quote-part. Le pianiste était chargé d'attirer les gens dans un bar, un café ou l'appartement lui-même, grâce au dynamisme de son jeu et les meilleurs pianistes se faisaient entendre de très loin. Il était donc important que le piano ait une sonorité "de bastringue" et il était même parfois traité avec des journaux que l'on plaçait derrière les marteaux ou de l'étain dont on recouvrait les feutres pour obtenir l'effet désiré. »

Eileen Southern in *Histoire de la musique noire américaine*.

« Back in those old house rent party days
We didn't make no money
But we had a lot of fun »
Chicago Rent Party, Memphis Slim (1960).

Cette pratique devint, sous différentes dénominations – *blue monday party, breakdown, callico hop, chitterling rags, gouge, house hop, house shout, juggle and struggle, kado, parlor social, percolator, shout, skiffle, skittle, stomp, struggle, too terrible party, too tight party* – une véritable institution dans tous les centres urbains du Nord et du Sud.

Montana Taylor, Romeo Briggs, Romeo Nelson, Charles Avery, Dan Burley, Clarence « Pinetop » Smith animèrent de nombreuses *rent parties* et Estelle « Mama » Yancey, femme de Jimmy Yancey, y fit même la majeure partie de sa carrière :

« J'avais un circuit, un endroit où jouer chaque soir. Remarquez, si on se faisait 50 ou 35 cents sur la soirée, pour pianoter pendant trois ou quatre heures, on n'avait pas à se plaindre. Les gens avaient besoin d'argent pour leur loyer et c'est pour ça qu'ils organisaient ces fêtes. »

Interview de Georgia Tom (1976), citée par Giles Oakley dans *The Devil's Music*.

7°) Le « boogie-woogie » :

Style pianistique de jazz né dans le Sud des Etats-Unis. Le boogie-woogie se joue généralement dans le cadre du blues. Tandis que la main gauche martèle en ostinato un rythme formé d'une longue et d'une brève, la main droite trace des lignes mélodiques très simples, de caractère essentiellement rythmique, souvent répétitives. Le boogie-woogie est à l'origine une manière spéciale d'interpréter le blues au piano qui semble avoir pris naissance dans les *barrelhouses* et *honky tonks* au début du 20ème siècle, spécialement au Texas.

« Le boogie-woogie était un chant qui exprimait les tracas de la ville […]. Ma famille se rendait compte que c'était une musique qui était mauvaise par opposition à la musique traditionnelle et c'est la raison pour laquelle ma grand-mère qualifiait mes interprétations de *boogie*. […] »

Interview de Cow Cow Davenport, cité par Robert Goffin dans *Une histoire du jazz*.

« Boogie-woogie » est un terme américain d'étymologie incertaine. L'onomatopée boogie-woogie, imitation phonétique, renvoie au rythme produit sur le clavier par la main gauche marquant imperturbablement huit battements par mesure, ce rythme lui-même suggérant le bruit continuel des roues motrices et des wagons passant sur les extrémités des rails (*boogies*), supportées par leurs éclisses. Little Brother Montgomery, imitant le jeu de main gauche, dit dans un entretien avec un journaliste de la BBC : « C'est ainsi que font les basses, et ainsi que font les trains ». Le terme « boogie-woogie » évoque aussi les rapports sexuels : *woogie* signifie *penis* et le verbe *woogie* signifie *baiser* (*Want to Woogie Some More*, Washboard Sam [1937]). C'est aussi le surnom du bluesman "Boogie" Bill Webb (1924-1990). Le « boogie-woogie » est aussi une danse…

C'est une musique de piano afro-américaine qui s'est développée dans les régions rurales du sud et du sud-est des Etats-Unis. Elle représente apparemment le phénomène le plus original d'un ensemble de musique pianistique qui peut s'interpréter comme un effort de mise en tablature (arrière-plan « blues »). Sous le nom de *« barrelhouse piano »*, on la rencontre depuis la fin du 19ème siècle. Ce que l'on a appelé le *barrelhouse piano* était un style à base de blues, très puissant, simple et direct. Le terme indique ses liens fonctionnels (« *barrelhouse* » = taverne primitive avec service au tonneau). Le boogie-woogie prend son aspect idiomatique vers 1920-30, principalement grâce aux réunions de société dans les maisons particulières (*« house-rent parties »*) des grandes villes du nord des Etats-Unis (Chicago).

Dans un mouvement le plus souvent rapide, des éléments structurels sont additionnés par improvisation au moyen de la forme « blues » sans qu'un modèle soit réellement imposé. La distance accusée qui sépare la basse du chant est symptomatique du partage fonctionnel des mains. La main gauche réalise une figure continue (*« walking bass »*) jouant le rôle de fondement harmonique (comme dans le futur *rock and roll*). Au-dessus de cette basse, la main droite exécute des « clusters » (qui s'efforcent de rendre au piano les « blues notes »), des trémolos et des trilles (moyens de prolongation du son à côté de la pédale), des fragments de gamme, des accords, en phrasant selon l'« off-beat ». Selon les traditions africaines, le piano est traité comme un instrument à percussion. Parmi les pianistes de boogie-woogie les plus connus et les plus importants, il faut citer, dans une première génération, Cow Cow Davenport, Cripple Clarence Lofton, Jimmy Yancey ; dans une seconde génération, Albert Ammons, Pete Johnson, Meade Lux Lewis, Clarence « Pine Top » Smith (*Pinetop's Boogie-Woogie*, 1928).

Annexe : étymologie des mots *boogie* et *woogie*

BOOGIE (Bogie, bogey)

1. Soirée dansante.
2. Femme éthiopienne, Noire.
3. Dans certaines contrées du Sud, vérole : *Boogie Disease*, Dr Ross (1954).
- BOOGIE GIRL. Prostituée. BOOGIE HOUSE bordel.

4. Mauvais, diabolique.
- BOOGIE MAN. Equivalent américain du "père Fouettard".

5. Abréviation de *boogie-woogie* :
"I want you to pull up your blouse
Let down on your skirt
Get down so low you think you're in the dirt
Now when I say "Boogie"
I want you to boogie
When I say "Stop"
I want you to stop right still"
Slow Boogie, Champion Jack Dupree (1943).

6. Elément du titre de morceaux rapides mais pas nécessairement de facture "boogie-woogie" : *Blue 'N' Boogie*, Dizzy Gillespie (1945).
7. Prendre du bon temps, faire la bringue.
8. Danser le boogie-woogie :
"My baby like to boogie
My baby like to *rock and roll*
She's a real cool *swinger*
'cause she's got so much *soul*"
Two Times Nine, Eddie Clearwater (ca 1980)
.

- Surnom du bluesman "Boogie" Bill Webb (1924-1990).
- PITCH A BOOGIE. (1) Faire du tapage, du grabage.
(2) Organiser une rent party ou faire la nouba :
"We're going to pitch a boogie woogie
Going to have a *ball* tonight
And we ain't going to fuss
And we ain't going to fight"
We Gonna Pitch a Boogie Woogie, Harlem Hamfats, vcl par Joe McCoy (1936)

WOOGIE :

1. Traverse de bois soutenant les rails.

2. Pénis :
"But you can take me, pretty baby
And jump me in your big brass bed
I want you to boogie my woogie
'til my face turn cherry red "
Cherry Red, Big Joe Turner (ca. 1960).

3. V. Baiser :
Want to Woogie Some More, Washboard Sam (1937).

GLOSSAIRE

Barrelhouse (anglais *barrel*, « barrique ») : dans les villes du Sud des Etats-Unis, saloon ou tripot de basse catégorie, où, du début du 20ème siècle aux années 1930, s'est créé un style de piano (*barrelhouse piano*), imité des guitaristes de blues ruraux, qui devait devenir le *boogie-woogie* (synonyme de *barrelhouse* : *Honky-tonk*). Les *barrelhouses* ou *honky tonks* sont donc des sortes de tavernes, de bouges sales et bruyants, situés dans les quartiers noirs pauvres du Sud des Etats-Unis.

Boogie-woogie : style pianistique de jazz né dans le Sud des Etats-Unis. Le boogie-woogie se joue généralement dans le cadre du blues. Tandis que la main gauche martèle en ostinato un rythme formé d'une longue et d'une brève, la main droite trace des lignes mélodiques très simples, de caractère essentiellement rythmique, souvent répétitives et à tournure bluesy (utilisant les *blues notes*). Le boogie-woogie est à l'origine une manière spéciale d'interpréter le blues au piano qui semble avoir pris naissance dans les *barrelhouses* et *honky tonks* au début du 20ème siècle, spécialement au Texas.

Cake-walk : danse de caractère grotesque issue du folklore noir américain, au rythme très syncopé et notée à 2/4. Elle tient son nom d'une ancienne coutume du Sud des Etats-Unis, qui consistait à récompenser d'un gâteau (= *cake*) l'esclave qui avait le plus brillamment dansé. Ayant traversé l'Atlantique aux alentours de 1900, le cake-walk a été utilisé au music-hall et dans l'opérette, et a inspiré à Claude Debussy une pièce de son *Children's Corner* pour piano, *Golliwogg's cake-walk*. Le cake-walk serait lui-même issu d'une danse collective marchée en rond appelée *walk-around* ou *promenade*.

Coon songs : les blancs du début du 19ème siècle jusqu'à la grande guerre ont, le visage passé au charbon, caricaturé les chansons nègres, ce qu'ils appelaient grossièrement, les *coon-songs*. Il s'agissait d'un mélange d'airs populaires, de danses et de spirituals. Au départ, les *coon songs* étaient interprétées par des blancs, dont le premier but était de s'attirer les applaudissements des villageois de la bonne société sudiste en caricaturant les esclaves. Il leur suffisait de se noircir le visage, de rouler les yeux, de prendre un air crédule et de cultiver un accent typiquement noir pour faire sourire l'auditoire. Le *coon song* est à l'origine des *minstrels shows*.

Field hollers : littéralement « beuglements (ou cris) des chants », ils étaient les chants des esclaves durant le travail ou des cris de ralliement, caractérisés par la technique de l'appel-réponse.

Juke (ou *juke house* ou *juke joint*) : taverne en bordure de route, guinguette. Les *juke-joint* sont les bars tenus par les noirs. Pauvres et misérables comme les propriétaires, ces bars accueillaient les joueurs de blues le week-end. On y buvait de l'alcool en dansant, fumant les cigarettes qui rendent nigaud, et de temps en temps on s'entretuait. Appelé aussi *Chicken shack*.

Medecine shows : spectacles itinérants, ils étaient le fruit de marchands noirs itinérants, voyageant dans les campagnes pour vendre des produits miracles. Pour attirer le client, des musiciens et des comédiens servaient d'appâts : ils avaient pour mission d'attirer le plus grand nombre de personne, puis de les distraire afin qu'elles achètent le produit d'un camelot, l'élixir miracle qui les guérissait de tous les maux. Aussi insolites et folkloriques qu'ils aient pu être, les *medicine shows* se révélèrent une étape obligée pour un grand nombre de bluesmen désireux de se faire connaître. Les *medecine shows*, moins élaborés que les *minstrel shows*, étaient plutôt des spectacles de clowns axés sur la crédulité du public. Ces spectacles permirent toutefois la diffusion du folklore musical dans les campagnes.

Minstrels : Se sont des blancs déguisés en Noirs (le visage barbouillé de bouchon brûlé) qui font des numéros comiques plus ou moins chantés en imitant la prononciation des Noirs américains en s'accompagnant du banjo : donc des personnages grotesques qui tournent en dérision les Noirs. Mais leur musique n'est pas du tout afro-américaine : ce n'est pas du jazz mais une musique qui dérive du modèle européen.

Minstrels shows : spectacles de minstrels.

Novelty piano : une forme complexe et recherchée du ragtime, qui est principalement fondée sur des « progressions chromatiques » dans la mélodie et le souci constant d'épater l'auditeur par des ornementations et un rythme « décoiffant ».

Ragtime, **rag** : les deux mots sont synonymes. Etymologiquement, on fait dériver ce mot de l'adjectif *ragged*, heurté, haché, désordonné. C'est l'impression qu'a donnée aux premiers auditeurs le décalage rythmique entre la main gauche, qui marque les temps, et la main droite, qui syncope abondamment. Le ***ragtime*** est le style pianistique originaire de Saint-Louis qui s'est développé à partir d'environ 1870. Il adapte la musique de salon et

de danse européenne (marches, polkas, …) à la technique de jeu du banjo. La main gauche préserve la pulsation régulière de la mesure à 2/4, souvent avec des croches syncopées (octaves de basses sur le 4ème temps au lieu du 3ème) ; la main droite joue par-dessus la mélodie syncopée (*off-beat*) caractéristique, d'où l'expression *ragged time* (= temps déchiré). Le ragtime devient très virtuose dans les années 1900-10 ; sous les doigts de pianistes noirs, comme Scott Joplin, James Scott, ou blancs, comme Joseph Lamb.

Rent Party : *Rent* = *loyer*. Partie donnée dans un appartement afin de récolter une participation aux frais pour payer le loyer. Les invités payaient pour la nourriture et la boisson, quelquefois pour l'entrée. Ces parties étaient très populaires dans les grandes villes et assuraient aux bluesmen qui y jouaient un petit bénéfice. De nombreux bluesmen ont commencé leur carrière de cette manière.

Shout : cérémonie religieuse organisée par les esclaves noirs des États-Unis et composée de chants associés à une gestuelle (marche rythmique en cercle…), pour contourner l'interdiction de danser dans les églises. C'est pourquoi on ne croise pas les pieds dans le *ring shout*. Le shout désignera également (plus tard) un style pianistique (cf. *stride*).

Shuffle step : littéralement, « glissements des pieds ». À l'origine, pas de danse glissé, utilisé dans les *ring shouts*, pour contourner l'interdiction de danser dans les églises. Le *shuffle* désigne également une formule rythmique qui diffère selon les styles.

Songster : collecteur diseur d'histoires et de chansons, au répertoire étendu et varié (berceuse, chants de travail, de cowboys, blues, ballades, spirituals, morceaux issus des *minstrels*…). Les *songsters*, sorte de « chantres » ruraux, parcouraient les Etats-Unis en chantant un nombre impressionnant de chansons dans toutes sortes de fêtes. Ceux-ci sont à mi-chemin entre la tradition des plantations (*fieldhollers*, *medecine shows* et *minstrel shows*) et celle du *blues*. Certains d'entre eux jouaient du blues et sont devenus des bluesmen à part entière. Le *songster* agrémente son show d'histoires pour divertir son auditoire.

Stride ou **Harlem stride** : style de jeu pianistique qui consiste à exécuter à la main gauche les basses sur les temps impairs en intervalle de 10ème et les accords sur les temps pairs (= « faire la pompe » ; par ailleurs *stride* = *enjambée*). La pulsation étant ainsi maintenue, la main droite peut improviser des lignes mélodiques ou des accords. Le tempo est plus rapide et plus swingué que celui du ragtime (l'élévation du tempo a obligé à jouer les accords de manière plus sèche qu'en ragtime classique). L'effet est une sorte d'imitation de l'orchestre avec un seul instrument. C'est un style très virtuose (cf. Art Tatum, Fats Waller). Synonyme : **shout** (style de piano de l'école noire de New York).

Work-Song : expression anglaise signifiant « chant de travail » et s'appliquant en général à toutes sortes de musiques vocales destinées à soutenir un travail dont elles épousent le rythme (chants de laboureurs, de cueilleurs de coton, de piqueurs de riz, de bûcherons), et en particulier aux chants afro-américains nés de l'esclavage et qui sont une des origines du blues et du jazz. Le work-song présente en général un caractère lancinant et répétitif, et utilise souvent le principe du *« call and reponse pattern »* (structure d'appel et de réponse) : un soliste lance une formule à laquelle répond la collectivité. Le rythme peut être marqué par l'outil de travail (pioche, hache, marteau, …).

Source : Universalis

CAKE-WALK

À l'origine, le cake-walk est une danse exécutée par les esclaves du sud des États-Unis. Progressivement, le banjo puis le piano vont accompagner les chants. Le cake-walk se transformera en ragtime.
Dans les plantations du sud des États-Unis, les esclaves disposaient de rares moments de détente. Le dimanche, ils profitaient parfois de l'absence des maîtres pour faire vivre ce qui leur restait de tradition africaine. À l'occasion de ces instants festifs consacrés à la musique, aux chants et à la danse, ils caricaturaient volontiers la gestuelle des Blancs et leurs manières bien européennes de danser. Parfois, les colons conciliants assistaient à ces rendez-vous et récompensaient les meilleurs danseurs par un gâteau, d'où le nom de cake-walk (« marche du gâteau ») donné à ce type de danse syncopée, en forme de marche, de rythme binaire, en 2/4, où la syncope est à l'intérieur du temps.

Il faut noter que, dès la fin du XVIII^{e} siècle, certains observateurs appellent « gigue des Nègres » des danses pratiquées par les Blancs, ce qui indique que, malgré l'oppression subie par les esclaves, certains éléments de leur culture commencent alors à pénétrer le monde des colons.

Au début du XIX^{e} siècle, les *minstrels* blancs vont prolonger à leur façon l'échange intercommunautaire en intégrant à leur tour cette danse dans leurs spectacles humoristiques, les *minstrel shows*, où l'esclave n'est pas montré sous son meilleur jour. Ces spectacles contribuent néanmoins à diffuser le genre – on danse le cake-walk dans les comédies musicales américaines de la fin du XIX^{e} siècle –, tout comme les concours de danse où des couples noirs rivalisent de souplesse et mettent en valeur leur «sens du rythme». À partir des années 1890 et jusqu'aux années 1910, le danseur noir Charles L. Johnson (1876-1950) fait connaître un cake-walk plus codifié au sein d'une troupe de vaudeville. Une musique que l'on peut déjà apparenter au ragtime se diffuse alors largement : certaines partitions indiquent en effet ragtime-cake-walk.

Le cake-walk est introduit en Europe à la fin du XIX^{e} siècle et connaît un grand succès vers 1900 ; il devient alors une danse de salon. « Le corps est exagérément cambré en arrière, les bras sont tendus en avant avec souplesse ; au cours de la marche, les genoux sont levés aussi haut que possible » (J. Baril). Claude Debussy fait figurer une pièce intitulée *Golliwog's Cake-Walk* dans sa suite pour piano *Children's Corner* (1908).

RAGTIME

Le ragtime, principalement joué par des pianistes noirs, constitue la première expression purement instrumentale de la musique afro-américaine. Apparu aux États-Unis après la guerre de Sécession, il combine des éléments de la musique savante européenne et les rythmes syncopés des chants traditionnels africains.

Les sources du ragtime, musique afro-américaine principalement écrite pour le piano, sont sans doute le cake-walk des plantations du sud des États-Unis, son adaptation par les *minstrels* blancs et les musiques qui accompagnaient les danses des esclaves, comme la bamboula.

Le ragtime va être très en vogue, sous diverses formes, de la fin de la guerre de Sécession jusqu'aux années 1920. Au début du XX^{e} siècle, d'autres musiques syncopées interprétées au piano (marches two-steps, cake-walk) bénéficient d'une grande diffusion grâce aux partitions. Ces musiques servent de support à la danse : dans les salons, elles sont bientôt préférées à la valse.

Dans les années 1860, des pianistes noirs autodidactes circulant dans l'est des États-Unis tentent de reproduire sur les pianos des tripots la musique de danse des Noirs jouée par des orchestres qui mélangeaient les influences européennes et africaines. Ces pianistes itinérants brodent souvent autour de thèmes, avec un renforcement des basses et un style syncopé que l'on retrouvera plus tard.

À partir de 1890, certains pianistes noirs ayant reçu un enseignement classique commencent à jouer dans cet esprit et à fixer sur des partitions des pièces appelées rags, jigs, jiggs ou encore piano gigues.

Il faut noter que l'on a qualifié de ragtime des musiques voisines, mais jouées par et pour des groupes distincts: au début du XX^{e} siècle, les chansons qui accompagnent les concours de danses cake-walk sont aussi appelées ragtimes; à cette même époque, les orchestres et brass bands de La Nouvelle-Orléans jouent une sorte de ragtime orchestral semi-improvisé qui peut être considéré comme une des sources majeures du jazz.

L'Exposition universelle de 1904 à Saint Louis (Missouri) donne un coup de projecteur sur une musique qui est déjà largement diffusée en partitions.

Le style du ragtime est très caractéristique de ce croisement entre influences savantes et racines populaires; c'est ainsi que le titre de l'un des rags les plus connus, *The Naked Dance*, fait référence à sa fonction originelle : servir de fond sonore aux strip-teases.

Les traits marquants de cette musique sont une séquence d'accompagnement qui fait alterner les basses et des accords plaqués, une impression d'anticipation dans la main droite alors que la main gauche est d'une extrême régularité, un tempo moyen pour permettre de la souplesse, et une forme qui rappelle le couplet-refrain. L'introduction est en général suivie de quatre strains (séquences développant une idée) de seize mesures. Les modulations sont courantes, avec une troisième séquence plus complexe et technique appelée trio.

Ces règles font néanmoins l'objet de traitements régionaux. À Saint Louis, Scott Joplin (1868-1917), dont on ne connaît le style que par des rouleaux de piano perforés, James Sylvester Scott (1885-1938) et le Blanc Joseph Francis Lamb (1887-1960) perpétuent l'héritage d'un style policé et s'emploient à être édités. À La Nouvelle-Orléans, les meneurs sont Tony Jackson (1876-1921) et Jelly Roll Morton (1885 ou 1890-1941), considéré parfois comme le premier jazzman. Le jeu est plus chromatique et les tempos plus rapides. Assez vite, cette musique va se répandre sur la côte est des États-Unis, jusqu'à New York: à Harlem, le stride de Eubie Blake (1883-1983) ou de Fats Waller (1904-1943) prolonge les acquis du genre.

En Europe, vers 1910, on découvre le ragtime dans les revues noires. À l'instar d'Igor Stravinski avec son célèbre *Ragtime* pour onze instruments (1918), et qui fait figurer un ragtime dans son *Histoire du soldat* (1918), de nombreux compositeurs européens – Erik Satie, Darius Milhaud, Ernst Krenek, Kurt Weill… – seront séduits par cette musique rythmée. Le ragtime connaîtra un regain d'intérêt dans les années 1950.

ABOLITION DEFINITIVE DE L'ESCLAVAGE DANS LES COLONIES FRANCAISES

Décret du 27 avril 1848

REPUBLIQUE FRANCAISE
LIBERTE, EGALITE, FRATERNITE

Au nom du Peuple Français, le gouvernement provisoire, considérant que l'esclavage est un attentat contre la dignité humaine, qu'en détruisant le libre arbitre de l'homme, il supprime le principe naturel du droit et du devoir, qu'il est une violation flagrante du dogme républicain : Liberté, Egalité, Fraternité, décrète :

Article premier. L'esclavage est entièrement aboli dans toutes les colonies et possessions françaises.

Art. 2. Le système d'engagement à temps établi au Sénégal est supprimé.

Art. 3. Les gouverneurs et commissaires généraux de la République sont chargés d'appliquer l'ensemble des mesures propres à assurer la liberté à la Martinique, à la Guadeloupe et dépendances, à l'Ile de la Réunion, à la Guyane, au Sénégal et autres établissements français de la côte occidentale d'Afrique, à l'Ile Mayotte et dépendances et en Algérie.

Art 4. Sont amnistiés les anciens esclaves condamnés à des peines afflictives ou correctionnelles pour des faits qui, imputés à des hommes libres, n'auraient point entraîné ce châtiment. Sont rappelés les individus déportés par mesure administrative.

Art. 5. L'Assemblée Nationale réglera la quotité de l'indemnité qui devra être accordée aux Colons.

Art. 6. Les colonies purifiées de la servitude et les possessions de l'Inde seront représentées à l'Assemblée Nationale.

Art. 7. Le principe que le sol de la France affranchit l'esclave qui le touche est appliqué aux colonies et possessions de la République.

Art. 8. A l'avenir, même en pays étranger, il est interdit à tout Français de posséder, d'acheter ou de vendre des esclaves, et de participer, soit directement, soit indirectement, à tout trafic ou exploitation de ce genre. Toute infraction à ces dispositions entraînera la perte de la qualité de citoyen français. Néanmoins, les Français qui se trouveront atteints par ces prohibitions au moment de la promulgation du présent décret auront un délai de trois ans pour s'y conformer. Ceux qui deviendront possesseurs d'esclaves en pays étrangers par héritage, don ou mariage devront, sous la même peine, les affranchir ou les aliéner dans le même délai, à partir du jour où leur possession aura commencé.

Art. 9. Le ministère de la Marine et des Colonies et le ministre de la Guerre sont chargés, chacun en ce qui le concerne, de l'exécution du présent décret.

Fait à Paris, en Conseil du Gouvernement, le 27 avril 1848.

Minstrels (littéralement : ménestrels). Troupe d'artistes itinérants, déguisés en Noirs (Etats-Unis, premier quart du XIX[e] siècle). En 1836, Thomas Nichols Darmouth Rice crée le personnage de « Jim Crow » (l'épouvantail, palefrenier noir vêtu misérablement). En 1843 a lieu à New York, au Bowery Amphitheatre, la première représentation connue d'un spectacle de minstrels, avec Daniel Decatur Emmett (violon), Frank Bowers (« bones »), Dick Pelham (tambourin) et Billy Withclock (banjo). Le succès de cette forme de théâtre ambulant ne se fait pas attendre et de nombreuses troupes s'organisent, dont les plus connues sont les *Christy Minstrels,* les *White's Minstrels,* les *Buckles Serenaders,* les *San Francisco Minstrels,* les *Ethiopian Serenaders.* Après la guerre de Sécession qui précipite l'affranchissement des esclaves, des troupes entièrement composées de Noirs se constituent : les *Georgia Minstrels* de George Hicks et, en 1882, les *Callendars Spectacular Coloured Minstrels.* Désormais, les formations de Blancs déguisés en Noirs et celles de Noirs d'origine coexistent. Des vedettes utilisent le répertoire du genre (Arthur Collins, Byron Harlan, Henry Burr, Arthur Campbell, Billy Murray, S.H. Dudley, Bert Williams, célèbre comédien noir). Al Jolson et Eddie Cantor prolongent la tradition. A partir de 1894, l'United States Phonograph Company enregistre le répertoire des minstrels sur cylindre avec Len Spencer, Dan W. Quinn, Billy Williams. En 1903, la firme Victor Monarch présente une série de disques : « An Evening With The Minstrels », suivie par Columbia. Le cinéma, à ses débuts, capte aussi le spectacle, visuel sinon sonore (« Nègres dans la rue », 1897, Lumière N° 252).

Le *Minstrel Show* se déroule parfois dans la rue sous forme de parade, mais, le plus souvent, sur une scène avec des comédiens – blancs, dans un premier temps – maquillés en Noirs (visages et mains très foncées, lèvres très rouges ou très blanches) et qui portent une perruque crépue, s'habillent de façon voyante, colorée, n'excluant pas un certain dandysme et utilisent des accessoires aux dimensions exagérées (énormes chaussures, chapeaux très hauts). Une quinzaine d'acteurs, ou plus, forment un demi-cercle avec, au centre, le maître de cérémonie. Aux deux extrémités (« ends ») : à gauche, Mr Bones (il se sert d'os pour accompagner de façon rythmique les chants ou les danses), à droite, Mr Tambo (avec les tambourins). Le spectacle, généralement, est en trois parties. 1 : des annonces, plaisanteries, rires, ballades sentimentales, mouvements d'ensemble de la compagnie ; 2 : une suite de numéros de variétés par un artiste ou des duettistes (monologues comiques, chants, danses, acrobaties, magie) ; 3 : une petite pièce burlesque ou dramatique relatant un épisode de la vie dans les plantations et un final de la troupe au complet. A ses débuts, le *Minstrel Show* donne une caricature, faite par les Blancs et pour les Blancs, des populations noires vivant dans le Sud. Pour s'en moquer, on dresse un portrait du nègre bon enfant, naïf, instable, irresponsable, un peu voleur, un peu menteur, pas vraiment méchant cependant. Certains, en Europe, pensent – est-ce un hasard ? – la même chose des populations tsiganes. Après la guerre de Sécession, les Noirs vont pouvoir démontrer que la couleur de la peau, la forme du nez, la texture des cheveux ne sont pas un obstacle au talent, à l'expression des sentiments et à l'épanouissement des dons naturels. La musique, la danse, le théâtre (entre autres) offrent aux Noirs américains la possibilité à la fois d'affirmer leur présence créative et de s'assurer, éventuellement, une meilleure situation sociale. Les minstrels, reflet d'abord artificiel puis plus authentique du phénomène noir, sont ainsi l'une des nombreuses sources de la musique de jazz. Le compositeur W.C. Handy, la chanteuse de blues Gertrude Ma Rainey et ses *Rabbit Foot Minstrels* prolongent, parmi bien d'autres, dans le jazz et le blues, l'empreinte du genre *minstrels.* Les compositeurs blancs Stephen Foster, James Bland, Daniel Emmett y puisent, quant à eux, leur inspiration (*My Old Kentucky Home, Old Black Joe, Zip Coon, Turkey In The Straw, Jim Crow).* En Europe, du côté de la musique élaborée, Claude Debussy écrit *Minstrels.* Plus d'un siècle après, le genre ressurgit : en 1962, à Londres, au Victoria Palace, le public court assister à la représentation de « The Magic Of The Minstrels », adaptation d'une série télévisée de la BBC. – I.D.

An Evening With The Minstrels (1903) ; *My Old Kentucky Home* (1903) ; *The Hand Of Fate* (Burlesque melodrama, 1905) ; « The Black And White Minstrel Show » (1962).

Coon song (*coon* est l'abréviation de *racoon* = raton laveur, dépréciatif pour « nègre »). Chansons de genre, caricaturant les Noirs, se moquant de leur mode de vie et de leurs aspirations, qui fleurissaient dans la musique populaire américaine entre 1880 et 1915. Leurs paroles étaient écrites en « petit nègre », censé représenter le parler spécial des Noirs. Très édifiantes sur le racisme ordinaire de l'époque, certaines d'entre elles ont pourtant été écrites par des Noirs, dont Bob Cole (*Under The Bamboo Tree*), le meilleur compositeur d'entre eux. Il écrivit et produisit la première comédie musicale entièrement noire : « A Trip To Coontown » (1897), qui utilisait des coon songs, mais surtout, construite selon une réelle continuité narrative, rompait avec la tradition des *minstrels shows*. Le compositeur (noir) Ernest Hogan eut quelques problèmes à cause du titre de son célébrissime *All Coons Look Alike To Me* (« Pour moi tous les Nègres se ressemblent »). Cette phrase anodine dans le contexte de la chanson prenait, isolée, un sens péjoratif que ne lui pardonnèrent pas ses frères de couleur. Les coon songs, par leur verve, leur vivacité, leur forme syncopée, contribuèrent sans doute quelque peu, avec les cake walks et le ragtime, à l'apparition du jazz – dont les racines profondes restent le spiritual et le blues. – Ph.B.

Work song (chant de travail). Chant simple, sans accompagnement, utilisé par les esclaves afro-américains pour rythmer leur travail. Les *work songs* peuvent être chantés en soliste ou en chœur avec soliste suivant le système des *call and response*. Ils se sont développés parallèlement aux spirituals et aux blues – dont ils ont les mêmes caractéristiques mélodiques – et sont, dans leur pureté, l'une des formes les plus proches des musiques africaines. Les *work songs* se chantaient essentiellement dans les champs, au cours des travaux sur les voies ferrées (*railroad songs*) et dans les prisons. Seul ce dernier type de *work song* a survécu, chez les prisonniers noirs. – Ph. B.

Voir Blues, Holler, Spirituals.

Holler (littéralement : cri, braillement). Se situant entre le cri et le chant, plus brève que le *work song*, forme vocale certainement d'origine africaine. Très employé par les esclaves noirs, comme défoulement solitaire, cri de ralliement ou message codé pendant le travail, il peut être repris au vol par d'autres travailleurs qui le propagent à travers champs (*field holler*). Les vendeurs ambulants l'utilisent pour vanter leur marchandise, ou annoncer leur passage (*street holler*). Le *holler* emploie toutes les inflexions de voix, altérations et gammes africaines que l'on retrouve, mélangées à l'harmonie européenne, dans le blues. – Ph.B.

Street Cries Of Charleston (Riverside History Of Classic Jazz, début du siècle).

Camp meeting. Rassemblement – en plein air – religieux et multiracial, qui durait plusieurs jours. Les premiers camp meetings eurent lieu dans le Kentucky aux alentours de 1800 – dans les bois, sous la tente. Des milliers de protestants y participaient, toutes obédiences confondues, la dominante étant néanmoins méthodiste. Dans les services religieux incessants, les hymnes tenaient une très grande place et les Noirs continuaient à chanter la nuit, inventant de nouvelles paroles et de nouvelles mélodies, beaucoup plus rythmées, qui sans doute sont l'un des actes de naissance du negro spiritual. Ils pratiquaient aussi le *ring shout*. Quelques titres de morceaux rappellent ces réunions : *At A Georgia Camp Meeting* (Kerry Mills, 1897), *Camp Meeting Blues* (King Oliver, 1923), *Camp Meetin'* (Don Wilkerson, 1962). – Ph.B.

Voir Shout, Spiritual.

Shout (littéralement : cri, éclat de voix, acclamation). Le *shout,* au départ, semble être une danse d'esclaves, très rythmique et répétitive selon des figures circulaires renvoyant sans doute aux danses africaines. Avec la conversion des Noirs aux religions blanches et l'apparition des premières églises noires, se multiplient les cérémonies religieuses, *prayer meetings, praise meetings, camp meetings,* au cours desquelles, la danse étant considérée comme un péché, les Noirs vont détourner l'interdiction de danser et même de croiser les pieds en pratiquant le *ring shout,* marche en cercle, l'un derrière l'autre, en traînant les pieds rythmiquement *(shuffle)* et en chantant des hymnes, accompagnés quelquefois pendant des heures par le simple claquement des mains des autres fidèles. Après l'abolition de l'esclavage, de nombreuses variantes du *ring shout* apparaissent dans des contextes non religieux. C'est ce genre de danses à quoi l'on pouvait assister chaque dimanche, à Congo Square, à La Nouvelle-Orléans.

Le *shout piano* est un style de piano des années 20 qu'on appellera plus tard *stride* et qui est une façon de jouer puissante, très rythmée et dansante, voulant transposer sur l'instrument le *preaching* de l'église baptiste et refléter les principales figures du *ring shout.* Exemples : *Carolina Shout* de James P. Johnson et *The Shout* (Art Tatum, 1934). Le terme *shout* pouvait aussi s'appliquer à des morceaux orchestraux de cette période possédant les mêmes caractéristiques : *Saratoga Shout* (Luis Russell, 1930), *Harlem Shout* (Jimmie Lunceford, 1936).

Le *shout* est aussi une manière puissante de chanter – de crier – le blues *(blues shouting,* voir Blues 3). – Ph.B.

Shuffle. A l'origine, le *shuffle* est un pas frotté (le pied à plat), en usage dans les danses des *ring shouts* des esclaves (voir Shout). Ensuite, à l'époque des *minstrels,* on trouve le *soft-shoe shuffle* qui donna lieu à plusieurs variantes. Plus tard, ce pas fut sans doute transposé à l'orchestre et donna naissance à un rythme spécial. Ce rythme est celui produit dans le boogie-woogie par la main gauche à raison de huit basses par mesure *(eight-to-the-bar),* pour schématiser : huit croches inégales jouées « ternaires » (voir ce mot). Le *shuffle* a été ensuite, au début des années 40, transposé à l'accompagnement, le pianiste jouant alternativement, à deux mains cette fois, une basse et un accord, le contrebassiste doublant les basses du piano, tandis que le batteur peut continuer le tempo normal ou lui aussi jouer le rythme du *shuffle.* Les drummers Chris Columbus, Sonny Payne et Sam Woodyard en sont des spécialistes. Les orchestres de Louis Jordan et plus tard de Louis Prima ont bâti en grande partie leur style sur l'emploi du *shuffle.* Dans le style Chicago des années 20, le procédé du *shuffle* était souvent employé par la section mélodique tout entière pendant le pont du dernier chorus, joué tout doucement avant l'explosion finale. Quelques titres de morceaux : *Riverboat Shuffle, Shuffle Your Feet, Old Folks Shuffle.* - Ph.B.

Caldonia (Louis Jordan, 1945) ; *Night Train* (Wild Bill Davis, 1954) ; *Alright Okay You Win* (Count Basie, 1955) ; *Old Circus Turn-Around Blues* (Duke Ellington, 1966).

Barrelhouse. Désignait au début du siècle à La Nouvelle-Orléans, puis dans les quartiers noirs des grandes villes des États-Unis, un débit de boisson de bas étage où la bière était directement tirée au tonneau (barrel). Souvent ces lieux étaient animés par un pianiste, parfois accompagné par des instruments de fortune comme le kazoo, le jug, le « peigne musical » ou l'harmonica, assistés, dans le meilleur des cas, par une guitare et une contrebasse. On a donné par extension le nom de « barrelhouse » à la musique qui y était dispensée. Utilisant essentiellement l'aspect percussif de son instrument, le pianiste ne faisait pas dans la dentelle. Sur une trame harmonique rudimentaire, au travers des rags, des blues puis, plus tard, des boogie-woogies, il proposait une musique fruste, rugueuse et cahotique que le disque n'a pas conservée. Cependant les enregistrements de Jimmy Yancey, Meade Lux Lewis (*Honky Tonk Train Blues,* 1927), Cow Cow Davenport, Pinetop Smith et d'une manière générale les pianistes de boogie-woogie peuvent donner un aperçu de ce qu'était le style pratiqué dans les barrelhouses mieux que celui de Jess Stacy (1935) portant le titre de *Barrelhouse.* Beaucoup de pianistes de jazz ont, avant les années 30, fait leurs premiers pas dans la pénombre et le brouhaha d'un barrelhouse, sur un misérable piano droit dont on peut se demander s'il était accordé régulièrement. Synonyme : honky tonk - A.C.

Honky Tonk. Désigne un type d'établissement de bas étage, principalement à La Nouvelle-Orléans, mais aussi à Chicago. Prostituées, proxénètes, flambeurs - tout un monde bigarré s'y retrouvait pour boire, discuter, jouer et... éventuellement écouter la musique d'un pianiste, contraint de « taper comme un sourd » dans le vacarme ambiant. Jelly Roll Morton a évoqué ces bouges dans ses souvenirs, Meade Lux Lewis les a immortalisés avec un éblouissant solo de piano : *Honky Tonk Train Blues* (1929), tout comme Louis Armstrong et Sidney Bechet : *Down In Honky Tonk Town* (1940). Voir Barrelhouse. - A.C.

Piano rolls. Avant le phonographe, c'est le piano mécanique, avec ses rouleaux de papier perforé (*piano rolls, player rolls*), qui permet de donner à entendre et de reproduire une musique en l'absence d'instrumentiste, et le style du pianiste qui a, initialement, joué pour que soit « enregistrée » – sous forme de perforations du papier – son interprétation. Inventé par Edwin S. Votey, le Pianola, appareil que l'on fixe sur un piano normal, est commercialisé à partir de 1897 par l'Aeolian Company. Lui succède, en 1901, le piano mécanique (*player piano* : piano qui comporte un *piano player*, c'est-à-dire un appareil conçu pour « jouer » du piano), instrument autonome et complet qui, à force de perfectionnements techniques, permet une reproduction de plus en plus nuancée et fidèle à l'interprétation originale, la vitesse, le volume sonore et le toucher pouvant être variés. Dans le domaine de la musique négro-américaine, les pianistes-compositeurs de ragtime, principalement Scott Joplin, sont les premiers à « enregistrer » des piano rolls, produits notamment par la compagnie QRS. Certains, comme Zez Confrey, se spécialisent dans l'enregistrement de rouleaux. Des interprétations de Tom Turpin, Fats Waller, James P. Johnson existent également en piano rolls. Nombre de ces « enregistrements » ont été repiqués sur disque par diverses compagnies phonographiques (Biograph, Edison, Riverside, Swaggie, Folkways...). – P.C.

S. Joplin : *Maple Leaf Rag* (1899), *Elite Syncopations* (1902) ; *Fascination* (J.P. Johnson, 1917) ; *Squeeze Me* (F. Waller, 1926).

Rent party ou *house rent party* (littéralement : réunion de loyer). Expression apparue dans l'argot des jazzmen noirs vers 1920, et tombée en désuétude à partir de 1940, pour désigner la réunion dans un appartement du plus grand nombre possible d'invités à qui l'on offre boisson, nourriture et divertissement en échange d'une contribution financière destinée à payer le loyer – il s'agit en fait d'une adaptation urbaine et profane du *parlor social*, buffet froid ou souper (sans alcool ni danse ni musique, à l'exception d'hymnes et de spirituals) préparé par les dévotes d'une église où sont conviés les paroissiens d'une communauté rurale afin de réunir les fonds nécessaires aux activités religieuses, alors que les *rent parties* (appelées aussi *rent stomps* ou *struts*), tradition particulièrement populaire à l'époque de la Prohibition dans les quartiers noirs des grandes villes américaines, sont synonymes de soirées musicales, voire de jam-sessions, pour autant que l'appartement comporte un piano. Au début des années 20, le droit d'entrée oscille entre 35 cents et un demi-dollar, chaque invité recevant un plat de pieds de porc et une salade de pommes de terre, ou une portion de *chitlins* (tripes de porc, un des plats traditionnels de *soul food*). Parmi les vedettes de ces concerts en appartement, on compte James P. Johnson, Willie The Lion Smith, Fats Waller, Meade Lux Lewis, Pete Johnson, Cow Cow Davenport... – P.C.

House Rent Blues (Clarence Williams, 1923) ; *House Rent Ball* (Fletcher Henderson, 1924) ; *Gimme A Pigfoot* (Bessie Smith, 1933) ; *House Rent Party Day* (Wingy Manone, 1935) ; *Rent Party Blues* (Duke Ellington, 1929 ; Johnny Hodges, 1939) ; *The Joint Is Jumpin'* (Fats Waller, 1941).

Boogie-woogie. Onomatopée d'origine imprécise qui est aussi le nom d'une danse. Les formes archaïques de ce style étaient connues sous une bonne quinzaine de noms dont *fast western, the crawl, the rocks, the fives, the dozens,* etc.

Le boogie-woogie est originellement une manière spéciale d'interpréter le blues au piano qui semble avoir pris naissance dans les *barrelhouses* ou *honky tonks* au début du XX[e] siècle et spécialement au Texas. Ce que l'on a appelé le « barrelhouse piano » ou « honky tonk piano » était un style à base de blues, très puissant, simple et direct. Avec l'émigration des Noirs vers les centres urbains, le barrelhouse piano cède la place aux « house rent parties » où l'on joue du piano boogie.

Le premier boogie enregistré semble être *Chicago Stomp* par Jimmy Blythe en 1924. En 1927, Meade Lux Lewis grave le célèbre *Honky Tonk Train Blues.* Clarence Pinetop Smith enregistre, en 1928, un morceau dans lequel le mot « boogie-woogie » figure pour la première fois dans un titre : *Pinetop's Boogie-Woogie*, morceau de référence, pillé par tous les pianistes. En 1938, grâce aux premiers concerts de jazz au Carnegie Hall de New York, auxquels participent en bonne place Pete Johnson, Albert Ammons et Meade Lux Lewis, la *boogie-woogie craze* va se propager d'un coup à travers les Etats-Unis. Des pianistes blancs, comme Freddie Slack ou Bob Zurke, vont découvrir et pratiquer ce style, des compositeurs vont l'édulcorer, des paroliers y ajouter des « lyrics », des arrangeurs vont l'orchestrer pour des big bands comme ceux de Tommy Dorsey, Coun' Basie, Woody Herman, Lionel Hampton. On ira même jusqu'à jouer des airs classiques en boogie (du *Vol du bourdon* aux *Polonaises* de Chopin), et à le transformer en brillants exercices de virtuosité sur des tempos de plus en plus rapides, au détriment du swing et du feeling que possèdent les grands interprètes noirs. Par la suite, de nombreux petits groupements comme ceux de Louis Jordan, Amos Milburn, Bill Doggett et Louis Prima vont jouer le rythme *shuffle* du boogie-woogie à l'accompagnement.

Le boogie-woogie est certainement le plus « africain » de tous les styles de piano-jazz, par son caractère essentiellement rythmique et obsessionnel, dû à la partie de main gauche employant des figures répétitives (ostinato). La main droite est totalement indépendante et brode des riffs et des phrases mélodiques utilisant tous les procédés du blues au piano. Elle crée souvent des rythmes qui contrecarrent la main gauche. Cette polyrythmie va contribuer à l'intérêt, à la réussite de l'ensemble. Les figures de main gauche sont infinies et les fameuses huit croches par mesure *(eight to the bar)* – archétype de ce style – sont souvent énoncées comme seul procédé de basses existant ; pourtant la formule peut s'étendre de trois basses (*Yancey's Bugle Call* de Jimmy Yancey) à douze basses par mesure (*Dooji Wooji* d'Ellington). Le boogie-woogie se joue aussi binaire (nombreux exemples dès la fin des années 20) et essentiellement sur les accords simples du blues.

Il ne faut pas sous-estimer le rôle important du boogie-woogie dans le jazz et ne pas oublier que les pianistes boogie et leur *walking bass* ont été pillés par la plupart des musiciens de rock and roll (Jerry Lee Lewis par exemple).

Parmi les plus grands pianistes de ce style, on peut citer les précurseurs Jimmy Blythe, Pinetop Smith, Cripple Clarence Lofton, Jimmy Yancey, Montana Taylor, Cow Cow Davenport, Henry Brown, puis les classiques Pete Johnson, Albert Ammons, Meade Lux Lewis, Sammy Price, Jay McShann, Memphis Slim, Lloyd Glenn, etc.

Autres pianistes ayant pratiqué le boogie occasionnellement avec succès : Big Maceo, Count Basie, Mary Lou Williams, Art Tatum, Milt Buckner, Ray Charles, Ray Bryant, etc.

En France, Jean-Paul Amouroux, Jean Peron Garvanoff (élève de Pete Johnson) et Philippe Lejeune perpétuent la tradition avec ferveur. – Ph.B.

Meade Lux Lewis : *Honky Tonk Train Blues* (1927), *Yancey Special* (1936) ; Pinetop Smith : *Pinetop's Boogie-Woogie* (1928) ; Pete Johnson : *Death Ray Boogie* (1941) ; Albert Ammons : *Boogie-Woogie Stomp* (1939), *Bass Goin' Crazy* (1942) ; Albert Ammons-Pete Johnson : *Sixth Avenue Express* (1941) ; Big Maceo : *Chicago Breakdown* (1944) ; Earl Hines : *Boogie-Woogie On St Louis Blues* (1949).

Ragtime. Ce que l'on a appelé, dans le dernier quart du XIX^e^ siècle, le *ragtime* est, à l'origine, un genre musical d'inspiration noire, d'abord pianistique, syncopé (d'où son nom : *time* – temps – et *rag* – déchiré, en lambeaux), rigoureusement écrit et codifié, utilisant de préférence le tempo moyen (« It's never rag to play ragtime fast », avait coutume de dire Scott Joplin). Contrairement au blues, au gospel, aux chants de travail, expressions de l'esclavage et de la misère à l'état brut, le ragtime est d'emblée une musique élaborée, pratiquée par la petite frange des Noirs cultivés, connaissant la musique et, en particulier, l'œuvre des grands compositeurs européens pianistiques du XIX^e^ siècle (Chopin, Liszt...). Peut-être est-ce pour cette raison qu'en général les histoires du jazz, qui s'étendent sur le blues et le gospel, ne mentionnent le ragtime que pour mémoire... Pourtant ce style intervient dans la gestation du jazz d'une manière fondamentale : sans le blues, sans le gospel mais aussi sans le ragtime, point de jazz... Il est vrai que les compositeurs de ragtime eux-mêmes ont souvent eu à cœur de faire oublier leur couleur et tenté de refouler ce qu'ils devaient à la culture africaine : le rythme.

Dès le milieu du siècle dernier, certains compositeurs blancs, tel Louis Moreau Gottschalk, s'intéressent aux ragtimes et les transcrivent. L'apogée du ragtime se situe entre la fin de la guerre de Sécession et 1920. Malheureusement, les témoignages enregistrés authentiques ne sont guère nombreux. Plus dynamique dans son expression que la musique européenne, le ragtime n'en accentue pas moins les mêmes temps de la mesure (alors que le jazz inversera ces accentuations). En d'autres termes, le ragtime ne swingue pas – sauf quand un jazzman (Jelly Roll Morton, Fats Waller, James P. Johnson, Duke Ellington...) se plaît à l'interpréter à sa façon. Cet art de la syncope renvoie d'une part aux musiques savantes occidentales (Bach et *L'Art de la Fugue*...), d'autre part réinvente les rythmes croisés qui forment le cœur des musiques africaines. Parmi les ancêtres du ragtime, des gens fort oubliés, dont seuls les noms nous sont parvenus : « One Leg » Willie Joseph, Jess Pickett, « Jack The Bear », Sam Gordon, Walter « One Leg Shadow » Gould, Sammy Ewell... En compagnie de pas mal d'autres, ces voyageurs impénitents sillonnent le pays, donnent des compositions déjà riches, et contribuent à populariser une musique encore adolescente. A partir des années 1890, les historiens distinguent quatre grands courants à peu près contemporains :

a) L'école de Sedalia (Missouri), autour de la légendaire figure de Scott Joplin, compositeur d'*Original Rags, Maple Leaf Rag, The Entertainer, The Cascades,* etc. Il n'a laissé que des rouleaux de piano perforés. Arthur Marshall, Scott Hayden, Brun Campbell comptent parmi ses disciples.

b) L'école de St Louis, animée par l'éditeur Johnny Stark, qui compte nombre de musiciens noirs et blancs : Tom Turpin *(Harlem Rag, Saint-Louis Rag, Buffalo Rag...),* Louis Chauvin *(Heliotrope Bouquet),* Artie Matthews *(Pastime Rag, Weary Blues),* Charles L. Johnson *(Dill Pickle Rag),* Percy Weinrich, Joseph Lamb, Charles Hunter...

c) L'école de La Nouvelle-Orléans, assez différente, et dominée par deux musiciens, Tony Jackson, auteur de la fameuse « danse nue » *(Naked Dance)* et, surtout, Ferdinand Joseph LaMothe, mieux connu sous le pseudonyme de « Jelly Roll Morton ». Jelly Roll a eu la chance d'enregistrer de nombreux disques, de 1923 à 1940. Ils appartiennent davantage à l'histoire du jazz qu'à celle du ragtime. Toutefois, quelques-unes de ses compositions *(Perfect Rag, King Porter Stomp, The Pearls)* savent rappeler qu'il fit ses débuts aux temps héroïques.

d) L'école de Harlem, surtout célèbre pour avoir donné naissance, par la suite, à l'un des plus vigoureux styles pianistiques du jazz, le *stride.* Fats Waller, James P. Johnson, Willie The Lion Smith, Cliff

Jackson, voire Duke Ellington (compositeur, en 1918 de *Soda Fountain Rag*), sont, en effet, les héritiers d'Abba Labba, Fats Harris, Thad Wilkerson, Charles Luckeyth Roberts, ainsi que d'Eubie Blake, centenaire du ragtime et du jazz perdu au pays du jazz libre... Il disait : « Si j'avais su que je vivrais si vieux, j'aurais pris soin de ma santé... »

Musique noire à l'origine et cependant rigoureusement écrite, le ragtime pouvait également être interprété et composé par les musiciens blancs. On en compte plusieurs d'importance : Joseph Lamb (de la bande de St Louis) et, dans une moindre mesure, Percy Weinrich, George Botsford, Mike Bernard, Red Spangler, Felix Arndt, Kerry Mills, Henry Lodge...

Musique de l'ambiguïté, le ragtime s'exporta rapidement : dès avant la Première Guerre mondiale, Londres, Berlin, Paris, Bruxelles, Budapest, Rome, Barcelone connurent ses sonorités déchiquetées. Par ailleurs, des spécialistes d'autres instruments eurent envie de s'y mettre, des accordéonistes comme Guido et Pietro Deiro et, surtout, des banjoïstes, dont les plus célèbres furent Vance Lowry (noir), Sylvester Vess Ossman (1868-1923) et Fred Van Eps (1878-1960) (Blancs tous les deux, qui enregistrèrent des cylindres dès 1896-97). D'autres banjoïstes de moindre renom, John Pidoux et l'Anglais Olly Oakley, se firent également connaître au début du siècle.

Parallèlement, le ragtime devint musique d'orchestre. Là encore, Noirs et Blancs se côtoyèrent. La Nouvelle-Orléans, toujours bouillonnante, eut ses fanfares et ses petits orchestres à cordes très « bonne société ». New York connut aussi ces petits groupes, qui voisinaient avec des formations militaires, monstrueuses machines à musique. L'absence de studios d'enregistrement dans le Sud fit que ce furent les ensembles de l'Est, moins souples sans doute, qui récupérèrent la place d'honneur auprès du phonographe naissant. Ce sont ces orchestres-là qui, de 1900 à 1920, mènent du vieux *cake-walk* aux balbutiements du premier jazz, en passant par la musique pimpante des formations militaires, par celle échevelée des clubs à la mode, par les timides débuts de l'alliance avec le blues, par les essais raides et étranges des épigones new-yorkais des dixielanders... Le *cake-walk,* la source populaire du ragtime (la source africaine par excellence et, par là, proche du blues), permet de comprendre comment les rythmes ternaires européens sont peu à peu devenus rythmes à deux et quatre temps. Les troupes de *minstrels,* les banjoïstes comme Vess Ossman l'ont tout particulièrement privilégié, de même que l'orchestre du fameux John Philip Sousa (qui joua à Paris lors de l'Exposition de 1900). Son second, Arthur Pryor, lui succéda à partir de 1906 : un groupe qui, au dire des connaisseurs, fut le plus magnifiquement syncopé des *brass bands.* Walter B. Rogers, de son côté, dirigea des années durant chez Victor le *Victor Orchestra* et le *Victor Military Band.* Du côté des petits groupes intimistes, il convient de mettre à part les *Six Brown Brothers,* qui pratiquaient toute la variété des saxophones de manière rococo et gravèrent quelques faces entre 1913 et 1918.

Les Noirs, inventeurs du ragtime, eurent moins de chance avec le disque. A tout le moins, les pianistes (Joplin, Tom Turpin, Luckeyth Roberts) purent parfois confier leur musique aux rouleaux perforés et certaines de leurs meilleures compositions furent reprises par les *brass bands* (*Maple Leaf Rag, Saint-Louis Rag, Buffalo Rag, Music Box Rag,* etc.). Ce n'est qu'en 1913 et 1914 qu'un groupe noir au complet put graver quelques cires chez Victor. Pilier des fameux Clef Club et Tempo Club de New York, où il accompagnait le célèbre couple de danseurs (blancs) Irene et Vernon Castle, ce diabolique *Society Orchestra* était dirigé par le légendaire James Reese Europe qui, pendant la guerre, donna de nombreux concerts dans les villes de France. *Too Much Mustard, Down Home Rag* (1913), *Castle House Rag* et *Castle Walk* (1914) représentent bien le premier grand sommet de la musique afro-américaine. A noter que dès avant la Première Guerre mondiale, des formations militaires en Europe (notamment celle de la Garde républicaine en France) mirent des *cake-walks* et rags à leur répertoire. Certains orchestres tsiganes en firent autant. Ce qu'on ne tardera plus à appeler le « jazz » est au prochain tournant. Ce premier jazz, d'ailleurs (celui de l'*ODJB,* comme celui du *Creole Jazz Band* de King Oliver), garde en lui bien des traces de ragtime. Le ragtime ne s'est pas intégralement résorbé à l'intérieur du jazz. Il s'est

perpétué parallèlement pendant un certain nombre d'années et a donné naissance à un genre dérivé, le *Novelty*. Puis, la nostalgie aidant, on a pu assister, à partir des années 1940-50 (alors que certains des créateurs étaient encore en vie), à un *ragtime revival*. A lire : « They All Played Ragtime » (Rudi Blesh & Harriet Janis, 1950), « Le Ragtime » de Jacques B. Hess (PUF, 1992). – D.N.

Cake-Walk Medley (Victor Minstrels, 1902) ; *At A Georgia Camp Meeting, Trombone Sneeze, Silence And Fun* (J.P. Sousa, 1900-02-05) ; *Maple Leaf Rag* (US Marine Band, 1909) ; *Saint-Louis Rag, A Coon Band Contest* (A. Pryor, 1906) ; *Rusty Rags, Buffalo Rag* (V.L. Ossman, 1901-06) ; *Cakewalk In The Sky* (Victor Dance Or., 1909) ; *Slippery Place Rag, Junk Man Rag, Music Box Rag* (Victor Military Band, 1911-13-14) ; *Florida Rag, Smiler Rag, Teasin' The Cat* (F. Van Eps, 1912-14-16) ; *Hungarian Rag* (Conway's Band, 1913) ; *Dill Pickles* (G. Deiro, 1911) ; *Melody Rag* (P. Deiro, 1915) ; *Red Onion Rag* (R. Spangler, 1912) ; *Junk Man Rag, Caterpillar Walk* (Lionel Belasco, 1915-18) ; *That Moanin' Saxophone Rag, Bull Frog Blues* (Six Brown Brothers, 1914-16) ; *Too Much Mustard, Down Home Rag, Castle House Rag* (Europe's Society Or., 1913-14) ; *Down Home Rag* (W.C. Sweatman, 1916) ; *Sensation Rag* (Original Dixieland Jazz Band, 1918) ; *Slippery Hank* (E. Fuller's Famous Jass Band, 1917) ; *Charleston Rag* (E. Blake, 1921) ; *Carolina Shout* (J.P. Johnson, 1921) ; *Maple Leaf Rag* (New Orleans Feetwarmers, 1932) ; *The Pearls, Perfect Rag, Original Rags, The Naked Dance* (J.R Morton, 1924-39) ; *Carolina Shout* (Fats Waller, 1941) ; *Creole Belles, The Entertainer* (New Orleans Ragtime Band, 1971) ; *The Entertainer Rag* (Dick Hyman, 1975).

Des rouleaux de piano perforés par Scott Joplin, Tom Turpin, James Scott, Joseph Lamb, Jelly Roll Morton, Luckeyth Roberts, Eubie Blake, James P. Johnson, Fats Waller, etc., ont été publiés en disque par la firme Biograph.

Novelty. Expression fort en usage dans les années 20, qui pourrait se traduire littéralement par « nouveauté ». De fait, on la trouve souvent appliquée à des morceaux récents et à la mode, bénéficiant d'un arrangement spécialement conçu dans l'optique de la danse. C'est ainsi que, sur l'étiquette de nombreux disques de Fletcher Henderson, King Oliver, Clarence Williams, Paul Whiteman, etc., le thème interprété se trouve parfois décrit comme un *novelty fox-trot.*

L'autre acception du terme concerne un genre pianistique. Avatar du ragtime à l'ère du jazz, il se caractérise par son aspect syncopé, le peu de place accordé à l'improvisation et au swing, ainsi que par la très grande virtuosité requise de la part des exécutants. Ce style connaît un énorme succès aux Etats-Unis pendant près de vingt ans, de 1917 à 1935 environ. Il a d'illustres représentants, tels Zez Confrey, le roi du genre, compositeur du fameux *Kitten On The Keys,* sorte de manifeste novelty. Parmi les plus fameux, on peut également citer : Victor Arden, Phil Ohman, Arthur Schutt, Frank Banta, Muriel Pollock, Johnny Johnson, Roy Bargy, Constance Mering, Lee Sims (qui impressionna fort le jeune Art Tatum), Peter De Rose, etc. Dès les années 20, le genre trouve des émules hors de son pays d'origine. Le Canada donne Vera Guilaroff, Willie Eckstein et Harry Thomas ; l'Angleterre, Billy Mayerl, Ivor Moreton, Tom Waltham (qui fit à peu près toute sa carrière en France), Ray Allen (qui joua et enregistra surtout en Allemagne), Raie Da Costa, Leslie Hutchinson ; la Belgique eut un bon spécialiste en la personne de Jean Paque ; Garcia Badanes pratiqua ce style en Espagne ; la France, quant à elle, produisit deux couples de duettistes fameux : Jacques Fay et Mario Braggiotti et, surtout, Jean Wiener et Clément Doucet (ce dernier, de nationalité belge). Certains virtuoses du banjo (Harry Reser, Eddy Peabody, Black Face Eddie Ross...) ne tardèrent point à adapter le style novelty à leur instrument. Enfin, nombre de pianistes de bar (terme employé péjorativement le plus souvent) des années 30, 40 et 50 (Frankie Carle, Josephine Bradley, Yvonne Blanc, Michel Ramos, Alain Romans, Peter Kreuder, Jean Omer...) se révèlent souvent des héritiers du novelty qui ont assoupli leur jeu, afin de pouvoir interpréter des thèmes moins syncopés, plus en rapport avec les lieux où ils se produisent. – D.N.

Z. Confrey : *Kitten On The Keys* (1921), *Charleston Chuckles* (1925) ; *Wild Cherry Rag* (F. Banta, 1921) ; *Ross Juba* (E. Ross, 1922) ; *Teasin' The Ivories* (A. Schutt, 1923) ; *Flaperette* (H. Reser, 1923) ; *Try And Play It* (T. Waltham, 1923) ; *Black Bottom* (P. De Rose, 1926) ; *La Vache dans la Cave* (C. Doucet, 1926) ; *Charleston, Clement's Charleston* (Wiener et Doucet, 1926) ; *Hot Piano* (J. Paque, 1928) ; *Maple Leaf Rag* (V. Arden, 1930) ; *Kitten On The Keys* (G. Badanes, 1930) ; *Bubbles* (J. Johnson, 1934).

Stride (littéralement : enjambée). Impression d'enjambée que donne le jeu de main gauche du pianiste dans le style ainsi qualifié. Le *stride piano* ou *Harlem stride piano* est une manière de jouer découlant de la modernisation du ragtime, en vogue parmi les pianistes *(ticklers)* de Harlem durant les années 1920-30. Le plus pianistique et le plus difficile de tous les styles de jazz au clavier : il en utilise toutes les ressources. On le caractérise souvent par sa fondation même : pour schématiser, la main gauche fait alterner une basse sur le premier et le troisième temps (temps fort) et un accord sur les second et quatrième temps de la mesure (temps faible). Mais les grands *striders* introduisent beaucoup de variété (dixièmes, brisures et décalages rythmiques) dans cette main gauche qui doit être aussi solide et souple qu'une section rythmique complète (*Riffs,* James P. Johnson). Le phrasé de main droite, lui, est à base de tierces, de sixtes et de quartes. On retrouve beaucoup de tournures, de courtes phrases qui s'emboîtent les unes dans les autres dans un ordre à chaque fois différent pour former une dentelle parfaitement logique entremêlant souvent plusieurs dessins simultanés. Les pianistes *stride* (et de ragtime) ont certainement puisé une partie de leur inspiration harmonique et mélodique (y compris certains procédés de main gauche) chez les compositeurs romantiques comme Chopin et Schumann.

Bien que se suffisant parfaitement à lui-même et conçu à l'origine pour être joué en solo, le *stride* s'adapta très bien à l'orchestre jusqu'à la fin des années 30, où l'on commença systématiquement à alléger la main gauche pour éviter le double emploi avec basse et batterie (sous l'impulsion de Count Basie, alors adepte, précisément, de Fats Waller, mais aussi d'Earl Hines et de Duke Ellington).

Les pianistes *stride* de Harlem formaient une véritable confrérie et aimaient à se provoquer mutuellement dans d'interminables et homériques joutes ou « piano contests » qui entretenaient l'émulation parmi les mordus de l'ivoire. Chaque pianiste avait son morceau spécial, où il pouvait étaler, généralement sur un tempo d'enfer, toute sa science. Une sorte de hiérarchie était tacitement établie et les meilleurs avaient le privilège de jouer en dernier dans les « contests ». Ce fut longtemps le cas de James P. Johnson... jusqu'à l'arrivée d'Art Tatum. On dit que pour être admis dans le « club », il fallait pouvoir jouer parfaitement *Carolina Shout*, la composition étalon de J. P. Johnson. Le *stride* le plus vertigineux est joué par... Art Tatum, bien sûr, dans *Song Of The Vagabonds,* en 1946.

Principaux représentants du *stride* : les ancêtres Eubie Blake, Luckey Roberts, James P. Johnson (le père et l'archétype), Fats Waller (la perfection classique) et sa doublure Hank Duncan, Willie The Lion Smith (l'impressionniste), Donald Lambert (sa main gauche de marbre et ses classiques revisités), le charmant Joe Turner, Claude Hopkins, Cliff Jackson (le rouleau compresseur), Abba Labba (Richard McLean), et Stephen The Beetle Henderson (deux légendes jamais enregistrées), Art Tatum (toujours inégalé).

Ellington et Basie continuèrent longtemps à rendre hommage au *stride* tel qu'ils le pratiquaient dans les premiers temps de leur carrière. Des pianistes blancs comme Joe Sullivan, Don Ewell, Johnny Guarnieri, Ralph Sutton, Dick Wellstood, Dick Hyman ont prolongé la tradition. Jouant encore tous les soirs à Paris, dans les années 80, Joe Turner aura longtemps été le dernier survivant de l'âge d'or du *stride.*

Ont pratiqué le *stride* occasionnellement avec bonheur : Earl Hines, Mary Lou Williams, Pete Johnson, Albert Ammons, Erroll Garner, Thelonious Monk, et, plus récemment, Roland Hanna, Jaki Byard, Monty Alexander. Parmi les pianistes français qui ont pratiqué ce style : Eddie Bernard, Claude Bolling, Yannick Singery, puis Gabriel Garvanoff, la relève étant assurée à un excellent niveau grâce à François Rilhac et Louis Mazetier. – Ph.B.

James P. Johnson : *Carolina Shout* (1921), *Riffs* (1929), *Jingles* (1930), *The Mule Walk* (1939) ; Fats Waller : *Handful Of Keys ; Valentine Stomp* (1929), *Alligator Crawl* (1934) ; Willie The Lion Smith : *Finger Buster* (1939), *Contrary Motions* (1949) ; Donald Lambert : *Anitra's Dance* (1941) ; Art Tatum : *I Would Do Anything For You* (1934), *I Wish I Were Twins* (1939).

Spirituals, Negro Spirituals et Gospel Songs. La musique religieuse afro-américaine constitue un genre spécifique des musiques noires des Etats-Unis ; elle possède donc son histoire propre, du XVIII[e] siècle au moins jusqu'à aujourd'hui, et a sans cesse interagi avec les formes profanes, vocales et instrumentales. La distinction entre *negro spirituals* et *gospel songs* correspond à un découpage historique en partie artificiel. Les *negro spirituals* sont issus des traditions religieuses qui se sont formées pendant l'esclavage ; ils ont été collectés et formalisés à la fin du XIX[e] siècle et au début du XX[e] siècle ; ils appartiennent à la littérature orale, anonyme et communautaire, du peuple noir américain ; ils demeurent toutefois au répertoire de bien des interprètes appartenant au monde du gospel. Les *gospel songs* représentent l'hymnodie populaire moderne telle qu'elle fonctionne dans les réseaux de circulation commerciale ; sans qu'il soit vraiment possible d'en dater la naissance, ils ont pris leur essor autour de 1930 sous l'impulsion de Thomas A. Dorsey et Sallie Martin.

Au cours de la période esclavagiste, des chants religieux noirs, parfois accompagnés de rondes, sont apparus au contact de diverses traditions africaines fusionnées et des hymnes utilisées par les Blancs. Les compositions d'Isaac Watts, l'hymnologie méthodiste (à la suite de Charles Wesley) semblent avoir exercé alors une grande influence, de même que la pratique habituelle de la psalmodie. La succession des « réveils » religieux (après 1740 et, surtout, entre 1780 et 1830) fut l'occasion d'échanges intenses entre Noirs et Blancs. Les premiers chants créés dans les communautés noires sont peut-être nés dès 1760 ; des services religieux propres aux esclaves, comprenant prédication et chant, sont en tout cas attestés fréquemment au XIX[e] siècle. C'est toutefois seulement à la fin de la guerre civile que des

cantiques noirs sont systématiquement recueillis et étudiés. En ressort un corpus important de *negro spirituals,* indiquant à la fois une philosophie de la vie constitutive des groupements opprimés, un traitement original du langage (dans ses formes et dans son expression qui permet, en particulier, le codage des messages informant d'une possible évasion et de ses conditions) et une pratique d'innovation musicale. Au sein de ce corpus, des *ring shouts* collectés dans les îles et sur la Côte du Sud-Est marquent, dans ce processus de création, la prégnance de certaines sources africaines.

A la fin du XIX^e^ siècle commencent à se dessiner trois grands courants. Le premier voit des pasteurs et des musiciens noirs retravailler l'hymnologie protestante classique de manière à la rendre pertinente pour les populations noires émancipées. Le précurseur de ce mouvement fut l'évêque Richard Allen (1760-1831), fondateur de l'African Methodist Episcopal Church. Les créateurs les plus influents en furent le révérend Charles Albert Tindley (1856-1933), méthodiste de Philadelphie, et Lucie E. Campbell (1885-1963), directrice de la musique pour la National Baptist Convention. Tous deux annonçaient les formes modernes des *gospel songs* et nombre de leurs compositions sont encore très populaires. Le second courant, celui des *jubilee singers,* s'attache à donner une image « respectable » des *spirituals* issus de l'esclavage. Des universités noires fondées après l'émancipation envoient leurs chorales à la conquête d'un public blanc susceptible de leur accorder un soutien financier ; ces ensembles présentent donc le patrimoine noir sous une forme remodelée par les canons de la musique classique blanche. Les *Fisk Jubilee Singers,* après 1871, proposeront ainsi au monde entier des versions harmonisées et rythmiquement rabotées des chants créés par leurs parents ; de même feront les chœurs de Hampton (Virginie), Ross (Mississippi) ou Tuskegee (Alabama). Mais parallèlement, dans les Eglises noires qui naissent ou se développent à la même époque, le dynamisme et la spontanéité de la culture religieuse populaire vont, dans une certaine mesure, être perpétués. Si baptistes et méthodistes demeurent attachés à une hymnodie conformiste (quelle que soit la manière dont ils l'interprètent qui varie grandement selon les congrégations), les Eglises pentecôtistes et, surtout, sanctifiées jouent le rôle de véritables conservatoires des traditions les plus authentiquement afro-américaines. De ce point de vue, la création de la Church of God in Christ (1895), qui deviendra la plus importante de ces Eglises sanctifiées, est aussi un événement musical puisque que c'est en elle que se ressourcera le chant évangélique à tous les moments cruciaux de son évolution.

Au moment où l'enregistrement phonographique permet d'avoir une meilleure connaissance de la pratique musicale religieuse, ce sont finalement quatre grands courants que l'on peut mettre en évidence, courants qui ne cessent, bien sûr, de s'influencer mutuellement : la vie des congrégations, la création hymnodique, les quartettes et le tronc commun du gospel moderne.

Dialogue entre le prédicant et les fidèles, possession, glossolalie, passage du sermon au chant, parfois accompagné instrumentalement, caractérisent les services des Eglises noires hétérodoxes. A partir des années 20, le disque rend célèbres des pasteurs chantants tels que le révérend A.W. Nix (*Black Diamond Express To Hell,* 1927) ou F.W. McGhee (*Jesus The Lord Is A Saviour,* 1929) dans un genre qui s'est continué jusqu'à nos jours (un témoignage plus récent en est donné par le révérend Kelsey : *Little Boy,* 1951). Des chorales sanctifiées se forment aussi (*Memphis Sanctified Singers : The Great Reaping Day,* 1929) et des évangélistes parcourent les villes et les campagnes pour porter la bonne parole, s'accompagnant le plus souvent à la guitare (Blind Willie Johnson : *Rain Don't Fall On Me,* 1930), parfois au piano (Arizona Dranes : *God's Got A Crown,* 1928) dans un idiome très proche des musiques populaires profanes. Les chorales influenceront le chant collectif, notamment les grands chœurs des années 60 ; les évangélistes se succéderont avec un succès jamais démenti jusqu'aux révérends Barnes et Brown (*Rough Side Of The Mountain,* 1983), en passant par l'unique Sister Rosetta Tharpe, évoluant au carrefour du jazz et du spectacle sanctifié (*I Looked Down The Line And I Wondered,* 1939). D'un autre côté, le répertoire religieux s'enrichit de compositions toujours plus nombreuses souvent dues à la plume de musiciens qui

sont aussi des interprètes. Après Tindley et Campbell, il faut citer Thomas A. Dorsey (*Precious Lord*), W.H. Brewster (*Surely God Is Able*), Kenneth Morris (*Dig A Little Deeper*), Roberta Martin (*Try Jesus*), James Cleveland (*Stand By Me*). Les éditions successives des *Gospel Pearls,* hymnaire publié par la National Baptist Convention et très largement répandu, donnent une idée de la richesse de ces créations.

La réorganisation des *negro spirituals* en cantiques à quatre parties par les *jubilee singers* fondera les quartettes qui, de la fin du XIX^e^ siècle à aujourd'hui, traversent l'histoire du chant religieux afro-américain. *Jubilee Quartets* un peu raides ou groupes plus ardents intégrant l'art des prédicants et la puissance des congrégations sanctifiées, ils montrent aussi sa diversité, y compris régionale. C'est un quartette qui grava le premier enregistrement de musique noire aux Etats-Unis (*Dinwiddie Colored Quartet : Down On The Old Camp Ground,* 1902). Puis, au début des années 20, s'impose l'expression élaborée et détendue du Sud-Est (*Norfolk Jubilee Singers : My Lord's Gonna Move This Wicked Race*) qui sera reprise et développée en Alabama (*Blue Jay Singers : If You See My Saviour,* 1931). Certains, influencés par le jazz et les musiques populaires, atteindront une virtuosité polyphonique remarquable (*Golden Gate Quartet : Standing By The Bedside Of A Neighbour,* 1936). Au sein de ces quartettes naissent des solistes dont les voix réorganisent l'économie interne des groupes et, à partir des années 40, l'expressionnisme est l'un des traits les plus marquants de ces ensembles : les *Soul Stirrers* du Texas, fondés en 1935, avec Rebert Harris et, plus tard, Sam Cooke (*Peace In The Valley,* 1951) ; les *Dixie Humming Birds,* nés au même moment dans le Sud-Est, avec Ira Tucker (*Joshua Journeyed To Jericho,* 1940) ; les *Five Blind Boys Of Mississippi*, créés en 1937, avec Archie Brownlee (*Lord, I've Tried,* vers 1944) ; les *Five Blind Boys Of Alabama,* constitués en 1944, avec Clarence Fountain (*I Can See Everybody's Mother, I Can't See Mine,* début des années 40) ; les *Swan Silvertones,* organisés en 1938, avec Claude Jeter, le maître du falsetto (*I Bowed On My Knees And Cried Holy,* fin des années 40) ; les *Sensational Nightingales,* apparus vers 1949, avec le révérend Julius Cheeks (*To The End,* 1958) ; le *Spirit Of Memphis Quartet* qui enregistre en 1949, bien que son existence semble être bien plus ancienne, avec Jethroe Bledsoe (*Happy In The service Of The Lord,* vers 1950). A New York, les traditions du Sud-Est se modernisent (*Dixieaires,* 1948, avec Caleb Ginyard, *Will The Circle Be Unbroken*) tandis qu'à Detroit apparaîtra le plus « jeune » des grands quartettes, les *Violinaires,* vers 1955, avec Robert Blair, groupe qui entretiendra des relations étroites avec le monde de la soul music (*I Don't Know*). Wilson Pickett, des *Violinaires,* Sam Cooke, des *Soul Stirrers,* Lou Rawls, des *Pilgrim Travellers,* Della Reese, des *Meditations Singers,* Dionne Warwick, des *Drinkard Singers,* Solomon Burke, Little Richard, Al Green, Aretha Franklin illustrent, pour les années récentes, le va-et-vient incessant entre la musique religieuse et la musique profane. C'est en fait par et dans ce va-et-vient que naît ce qu'il faut appeler le tronc commun du gospel moderne. Lorsque Thomas A. Dorsey compose, en 1921, *If I Don't Get There,* il n'en a pas encore fini avec le pianiste de blues Georgia Tom, auteur de chansons plutôt osées. A partir des années 30, il se consacre totalement au gospel, compose un grand nombre de chants et, surtout, met en place une organisation qui va les diffuser et les commercialiser dans tous les Etats-Unis : avec l'aide de Sallie Martin, il lance en 1932 la Gospel Singers Convention et pendant une dizaine d'années il parcourt le pays, vend ses partitions, les fait chanter par d'immenses interprètes tels que Willie Mae Ford Smith ou Mahalia Jackson. Thomas A. Dorsey mêle le blues au religieux et, s'il n'est pas le premier à le faire (les évangélistes comme Arizona Dranes pratiquaient déjà ce mélange), il est le premier à se montrer capable de l'imposer dans les Eglises, dont les pasteurs sont parfois un peu réticents au début, et d'en assurer commercialement le succès. Par la suite, tous les grands innovateurs sauront asseoir leur talent sur des firmes ou des associations susceptibles de populariser leurs créations : Roberta Martin avec le Roberta Martin Studio ; Rebert Harris avec la National Quartet Convention et James Cleveland avec la Gospel Singers Workshop Convention formée en 1969. Preuve de l'attraction qu'il exerce, les quartettes s'emparent

immédiatement du répertoire écrit par Thomas A. Dorsey ; son influence stylistique va se faire sentir plus profondément encore : dans la musique des groupes vocaux puis des chœurs, dans le chant soliste également. C'est à Roberta Martin que l'on doit l'émergence de groupes vocaux distincts des quartettes. Elle modernise, notamment sur le plan harmonique, l'esthétique de Thomas Dorsey ; elle organise ses arrangements vocaux en trois parties, omettant la basse, pour jouer davantage sur les timbres et alléger le phrasé d'ensemble. Elle développe ses conceptions avec ses *Roberta Martin Singers* formés en 1936, d'où sortiront nombre de grands musiciens religieux, et vend ses compositions grâce à sa maison d'édition, le Roberta Martin Studio (*Yield Not To Temptation,* avec Delois Barrett Campbell, fin des années 40). La descendance des *Roberta Martin Singers* passe par le groupe phare des années 50, les *Caravans,* où chanteront Bessie Griffin, Albertina Walker, Shirley Caesar (*What A Friend We Have In Jesus,* 1954, avec A. Walker), mais aussi par les *Davis Sisters,* les *Angelic Gospel Singers* et les *Bradford Specials* d'Alex Bradford. Les *Barrett Sisters* et les *Clark Sisters*, encore actives dans la seconde moitié des années 80, doivent encore beaucoup au travail de Roberta Martin. Parmi les groupes vocaux, toutefois, deux échappèrent un peu à son ombre imposante : les *Ward Singers* formés par Gertrude Ward dans le moule des congrégations baptistes, mettant en valeur les voix de Clara Ward, la plus magnifique interprète d'hymnes classiques, ou de Marion Williams (*This Little Light Of Mine,* 1952), et les *Staple Singers,* héritiers d'une culture rurale et encore proches des évangélistes d'antan (*Uncloudy Day,* 1956). Formé comme compositeur et arrangeur dans le Roberta Martin Studio, confirmé par son travail avec les *Caravans,* James Cleveland joue, au début des années 60, le même rôle que Roberta Martin vingt ans auparavant. Il modernise les mélodies, en tenant compte des évolutions du jazz et de la soul music, et surtout, poursuivant une évolution amorcée par le *St Paul's Church Choir* de Los Angeles (*God Be With You,* 1948), il met à l'honneur les grands chœurs qui, désormais, fourniront un modèle à toutes les chorales paroissiales (avec *The Voices Of Tabernacle : The Love Of God,* 1960). Dès lors, James Cleveland dirige de multiples ensembles, chante avec eux d'une voix rauque, limitée mais prenante, et rassemble tout son monde dans sa Gospel Singers Workshop Convention où il peut aussi faire connaître ses dernières compositions. Quelques années plus tard, les Californiens Edwin Hawkins (*Oh Happy Day,* 1969) et Andraé Crouch (*Everywhere,* 1969) continueront son entreprise de réorganisation des voix en la tirant, le second en particulier, du côté de la pop music, cependant que Walter Hawkins et Mattie Moss Clark parviennent à combiner habilement modernisme et chant des congrégations sanctifiées. Compositeurs, quartettes, groupes et chœurs, les premiers souvent nourrissant et dirigeant les seconds, ont réellement fait l'histoire du gospel moderne. Mais celle-ci scintille de voix fabuleuses sorties de leur écrin collectif pour conquérir une gloire soliste. Mahalia Jackson en est le prototype, baptiste de La Nouvelle-Orléans ayant rencontré l'univers de Thomas A. Dorsey à Chicago, chanteuse fervente aussi bien dans les hymnes hors tempo que dans les cantiques enlevés, doublée d'une habile femme d'affaires, elle est la première « star » du chant évangélique (*Move On Up A Little Higher,* 1947). A côté d'elle, Willie Mae Ford Smith, propagandiste de Dorsey, se cantonne dans un apostolat qui écarte sa voix des studios et Bessie Griffin, malgré son immense talent vocal, ne parvient pas à s'imposer dans le show-business religieux (*Too Close,* 1950). Celles-ci restaient proches des évangélistes chantants. La deuxième génération des grandes solistes sort des groupes ou se place devant un groupe. Ainsi Marion Williams, venue des *Ward,* peut-être la voix la plus parfaite (*All Of My Appointed Time,* 1976/décédée le 2-7-1994), la magnifique Albertina Walker (*God Is Able To Carry You Through,* 1983) et l'émouvante Shirley Caesar (*I'll Go,* 1967), issues des *Caravans.* Enfin, l'incarnation de la sincérité, de l'engagement à la fois religieux et social, la chanteuse sans doute la plus respectée, Dorothy Love Coates, auteur aussi de beaux thèmes, se place devant ses *Gospel Harmonettes* sans jamais atteindre la gloire qu'elle mérite (*Get Away Jordan,* vers 1951). Les années 70-80 ont vu l'éclosion de quelques grands talents solistes, notamment de chanteuses marquées par l'évolution de la chanson

profane. On peut penser qu'Aretha Franklin est l'héritière la plus authentique de Clara Ward, même si ses enregistrements religieux sont rares (*Amazing Grace,* 1972) ; De Niece Williams poursuit sans complexe une double carrière disco et gospel (*So Glad I Know,* 1986) ; quant à Tramaine Hawkins et Sandra Crouch, elles s'efforcent de faire passer le message évangélique dans les formes musicales les plus populaires sans renier les traditions sanctifiées et y réussissent fort bien (T. Hawkins : *The Search is Over,* 1986 ; S. Crouch : *We're Waiting,* 1986). Derrière elles, s'annoncent avec beaucoup de technique mais non moins de ferveur Yolanda Adams ou Shun Pace Rhodes. Les solistes masculins étaient, encore récemment, relativement rares. On les entendait au sein des quartettes ou devant de grands chœurs. Seul Brother Joe May (*Search Me Lord,* 1949) avait, dans les années 50 et 60, fait figure de « Mahalia Jackson au masculin ». Aujourd'hui quelques chanteurs ont su s'imposer dans un style qui allie maîtrise de type opératique et énergie spirituelle : David Peaston (*The Voice of The Lord,* 1990) et Daryl Coley (*He's Right on Time,* 1990). Enfin, deux tendances se sont manifestées récemment dans le chant évangélique afro-américain. La première relève de l'incessante utilisation des formes de la mode profane et a produit un gospel disco : l'innombrable famille Winans le propage (*The Winans : Let My People Go,* 1985 ; BeBe and CeCe Winans : *Heaven,* 1988) ainsi que le groupe *Commissioned* (*Ordinary Just Won't Do,* 1989). La seconde, au contraire, sans être tout à fait un retour sur le passé, remet à l'honneur des polyphonies vocales non accompagnées : *Sweet Honey in the Rock,* qui ne se cantonne pas aux hymnes religieuses, s'inspire des formes les plus anciennes du chant congrégationnel (*Feel Something Drawing Me On,* 1985), quand *Take 6* (*Dave and Goliath,* 1988) ou *A Cappella* (*Sweet Fellowship,* 1990) s'attachent surtout à faire briller la virtuosité des voix en des contrepoints nerveux. Toutefois, le succès extraordinaire des révérends chantants F. C. Barnes et Janice Brown (*Rough Side of the Mountain,* 1983), l'aggiornamento de l'expressionnisme sanctifié que réalisent avec panache les *Clark Sisters* (*Heart and Soul,* 1986) indiquent que, si le chant religieux continue, comme toujours, à participer totalement de la musique afro-américaine, donc à intégrer ses innovations et ses modes, ses traditions propres restent bien vivaces et savent encore émouvoir. – D. C. M.

Blues 1. Définitions.

A l'origine, aux racines du blues sont les chants, les musiques et les danses des terres africaines razziées par les marchands d'esclaves. Coupés de leur contexte et de leur fonction sociale et culturelle, vidés de leur rituel, interdits en général, ils ont pris le chemin des mémoires des esclaves, de leur inconscient, et, fragmentaires, déformés, se sont transmis en se heurtant, se frottant, se mêlant aux sons, aux chants, aux danses et aux musiques des terres américaines : langues anglaise, française, allemande, berceuses, comptines, hymnes, chansons et ballades, gavotte, valse, quadrille ou polka, œuvres classiques et populaires du répertoire orchestral européen.

Le blues émergera de cet ensemble hétérogène en une composition dont il n'est pas possible de retracer la genèse, mais dont la cristallisation signe l'inscription du Noir dans sa nouvelle société.

D'être traités comme un capital d'exploitation fermier ou ouvrier et non comme des êtres humains, n'empêche pas les Noirs d'appartenir au siècle, à sa culture et à ses valeurs dont le cadre définit l'espace social à l'intérieur duquel ils peuvent espérer changer de statut. Et la musique, comme en atteste la plus-value donnée aux musiciens dans les ventes d'esclaves, en est d'emblée un moyen.

Elle prend forme : avec les chants de travail, les cris et les appels qui rythment le labeur aux champs ou sur les chantiers, comme avec les mélopées, les fredonnements ou les « petits airs » que remarque Thomas Jefferson en 1786 dans ses « Notes sur la Virginie » et qui marquent la vie des Noirs ; et avec le violon qui distrait et fait danser les maîtres et qui, joint au banjo et aux morceaux de bois ou d'os qui remplacent les tambours interdits par le « Code Noir », enchante aussi les esclaves. Et apparaissent les « Minstrel Shows », d'abord Blancs à faces noircies (6 février 1843), Noirs ensuite (*Georgia Minstrels,* 1865), puis, grâce à l'Eglise et l'évangélisation, les spirituals, dont la première manifestation organisée sera la mise sur pied, le 6 octobre 1871, de la tournée des *Fisk University Jubilee Singers,* enfin le jazz puis le blues, né sans doute entre 1865 et 1870, c'est-à-dire après la guerre de Sécession, après l'abolition de l'esclavage.

Descendant de l'art du griot, du conteur d'Afrique, évoquant la figure du trobar, le troubadour de la Provence des XII^e^ et XIII^e^ siècles, le blues est là dès que le Noir se parle à lui-même, mais il ne pouvait trouver son identité et son espace qu'à partir de l'identité de ses inventeurs. Esclave, le Noir est sans nom, ne s'appartient pas. Libre, et bien que sa condition souvent n'en soit aucunement améliorée, il peut chanter en son nom « je » qui n'oblige pas le « nous » même s'il l'appelle, chanteur qui exprime un groupe dont il est en même temps l'expression. Ainsi peut-il raconter son histoire et l'histoire de son peuple, créer mythes et poèmes, dire ce qu'il vit, malheur et bonheur, joies et peines, et exalter l'amour, l'amour de la femme comme celui de la langue, amour gourmand dont dépend l'humour. Car le blues, enfanté dans la douleur, ne peut exister que dans la liberté du sujet.

L'origine du mot lui-même est indécise (*to be blue,* broyer du noir, ou *blue devils,* improbables lutins ou feux follets venus d'une ballade irlandaise) et lointaine (début XIX^e^), tandis que ses acceptions sont aussi variées qu'imbriquées :

1. Le blues est une sensation, un sentiment de soi habituellement traduit par cafard, mais auquel correspond assez bien le spleen des poètes (Vigny, Baudelaire).

2. Le blues est un terme générique qui caractérise et recouvre une forme capitale de la musique négro-américaine, elle-même définie par des critères musicaux, mélodiques, historiques, sociologiques, thématiques... qui la contiennent, mais qu'elle ne cesse d'excéder. Ainsi sa date de naissance officielle correspond à l'enregistrement par Mamie Smith, à New York, pour Okeh, le 14 février 1920, d'un disque intitulé *Crazy Blues,* dont les corrélations avec la musique du Delta ne sont que de structure.

3. Le blues est une structure musicale de douze mesures, comportant trois phrases de quatre mesures, s'organisant autour de trois accords (tonique, sous-dominante, dominante), alternant la voix et l'instrument selon un schéma AAB et marqué par l'altération des troisième et septième degrés de la gamme diatonique (blue note) dont l'origine est parfois rapportée aux gammes pentatoniques africaines. Mais ce mode rigide, outre le fait que sa rigueur même engendre une tension considérable, souffre toutes les exceptions, blues de huit ou seize mesures, musicien qui suit sa propre métrique, ou choisit autrement sa progression d'accords, mais surtout trouve sa manière propre de l'interpréter, imposant son rythme, son invention, ses sentiments et son affect à une mélodie qui compte bien moins que les paroles qu'elle soutient.

4. Le blues est un texte, qui s'est tissé de l'histoire d'un peuple, de ses légendes (*John Henry, Stack-o-lee*) et de sa vie quotidienne, de sa mémoire et de ses oublis, de ses plaisirs et de sa mélancolie, et qui contient tout, absolument tout de lui, du spirituel au trivial, de l'obscène au sublime, hommes simples et bons, fieffés coquins, voyous et pasteurs, chanteurs, conteurs, danseurs et musiciens qui ont constitué une tradition orale dont ils ont assuré dans une improvisation constante la transmission.

5. Le blues est une infinie répétition par laquelle l'homme s'interroge sur lui-même dans un état d'âme, et d'esprit, et d'humeur, que créent le doute de soi et la proximité sue, connue, voire éprouvée de la mort. Et le blues est la résolution de cet état, projetant avec les moyens du bord une vision du monde, une philosophie qui le rend au moins provisoirement possible, et qui inscrit la solitude dans l'universel.

6. Le blues est une langue qui parle l'opacité et l'invisibilité du corps noir, en exhibe et en cache (double-entendre) la sexualité, et dont la création fut une forme de survie, sublimation par laquelle le Noir américain s'est imposé dans la culture de notre monde, donnant au passage sa facture à la musique populaire d'aujourd'hui.

7. Le blues est une sensibilité, une émotion expressive (*feeling*) qui passent dans le jeu, dans le chant et sans lesquelles il ne se passe rien. Il est l'impalpable densité qui donne corps à la musique et transcende les styles et les races.

8. Le blues est une pulsation que sous-tend cette dialectique du rythme qu'est le swing, association des contraires dans la musique comme dans les paroles, blues comme poésie, comme art et comme passion, force, courant vital qui parcourent aussi le jazz et le soutiennent, même si nombre de morceaux qui portent en leur titre le mot blues, en fait n'en sont pas. Mais les musiciens de jazz savent les jouer blues, et jouer le blues.

Car, dont tout dépend, le blues a ses interprètes. Entré sur le marché phonographique par le courant dit « des chanteuses de blues classiques », illustré par Ma Rainey, Bessie Smith, l'impératrice, Ida Cox, Clara Smith... c'est cependant dans les Etats du Sud, pauvres et paysans, qu'il trouve son terreau le plus fertile et ses musiciens les plus essentiels.

Parce que l'expression musicale et thématique de ces bluesmen est liée au lieu, dépend du terroir et de l'environnement, tient un accent, une accentuation du climat économique, social et relationnel du Comté ou de l'Etat, apparaissent entre eux des identités dont nous nous servirons pour le recensement sommaire et incomplet qui va suivre, et qui ira d'Etat en Etat, de ville en ville.

Le Delta du Mississippi : cette région passe pour le berceau du blues, un blues pur, puissant, lancinant et incantatoire, dont le représentant dominant est Charley Patton (1887-1934, *A Spoonful Blues,* 1929). Mais Son House (1902-88, *Preachin' The Blues,* 1930), spécialiste du bottleneck, Skip James (1902-69, *Devil Got My Woman,* 1931), Bukka White (1906-77, *Fixin' To Die,* 1940), Big Joe Williams (1903-82, *Break 'Em On Down,* 1941), Robert Johnson (1912-38, *Hellhound On My Trail,* 1937) devenu une légende du blues, Mississippi John Hurt (1893-1966, *Avalon Blues,* 1928), Tommy Johnson (vers 1896-1956, *Big Road Blues,* 1928)... ne sont pas moins importants.

La Côte Est : instrumentistes souvent brillants, ils sont à l'articulation entre le jazz, la musique populaire blanche, le ragtime et le blues. Ils se nomment Blind Blake (vers 1890-1935, *Righteous Blues,* 1930), Blind Willie McTell (1901-59, *Three Women Blues,* 1928), Reverend Gary Davis (1896-1972, *Harlem Street Singer,* 1960), Blind Boy Fuller (1903-40, *Catman Blues,* 1936), Sonny Terry (1911-86, *Whoopin' The Blues,* 1947)...

Le Texas : le blues y est ouvert, varié et original. Citons Blind Lemon Jefferson (vers 1897-1930, *Long Lonesome Blues,* 1926), le plus célèbre et sans doute le plus représentatif, Leadbelly (1885-1949, *Irene,* 1934), plutôt un songster, Texas Alexander (1890-1954, *Cornbread Blues,* 1927), le rugueux Henry Thomas (1874-1930, *Texas Worried Blues,* 1928) et Funny Papa Smith (1885-1940, *Howling Wolf Blues,* 1930).

Memphis (Tennessee) : c'est la première ville à donner son nom au blues, bien qu'elle rassemble des musiques aussi différentes que celles de Frank Stokes (1887-1955, *T'ain't Nobody's Business If I Do,* 1928), du *Memphis Jug Band* (1927-34, *Newport News Blues,* 1927), de Memphis Minnie (1896-1973, *Man You Won't Give Me No Money,* 1936), bientôt à Chicago, de Furry Lewis (1893-1981, *John Henry,* 1929) et de Sleepy John Estes (1904-77, *Divin Duck Blues,* 1929).

A St Louis (Missouri), les pianistes prédominent : Roosevelt Sykes (1906-83, *The Honeydripper,* 1936), Peetie Wheatstraw (1905-41, *The Devil's Son In Law,* 1931), Walter Davis (1912-64, *Ashes In My Whiskey,* 1935), auxquels on associe Leroy Carr (1905-35), pianiste d'Indianapolis dont le duo (*Blues Before Sunrise,* 1934) avec le guitariste Scrapper Blackwell (1906-62) fera plus que créer un style.

Mais c'est Chicago qui, en deux temps, avant et après la Seconde Guerre mondiale, va prendre dans l'histoire du blues une place centrale. Ville industrielle créatrice d'emplois, elle attire très tôt les Noirs du Sud à la recherche de travail et de libertés raciales, et les bluesmen qui viennent, dès 1928 – Georgia Tom Dorsey (1899-1993, *Maybe It's The Blues,* 1930) qui sera un des fondateurs du gospel, Tampa Red (1903-81, *It's Tight Like That,* 1929) – y enregistrer, profitent de leur séjour pour s'y produire, et souvent s'y installent, provisoirement ou définitivement. Et le blues change, solistes qui s'adjoignent une section rythmique, thèmes qui traduisent l'urbanisation et répondent aux nouvelles conditions de vie des musiciens et de leur public, disques qui paraissent sous l'étiquette Bluebird, qu'illustrent principalement Big Bill Broonzy le magnifique (1897-1958, *Big Bill Blues,* 1932, *Black, Brown And White,* 1952), Sonny Boy Williamson (1914-48, *Polly Put Your Kettle On,* 1947), Washboard Sam (1910-66, *Diggin' My Potatoes,* 1939), Jazz Gillum (1904-64, *Key To The Highway,* 1940), Memphis Slim (1915-88, *At The Gate Of Horn,* 1959), Arthur Big Boy Crudup (1905-74, *Mean Old Frisco Blues,* 1942), Big Maceo (1905-55, *Chicago Breakdown,* 1945), Lil Green (1919-54, *Why Don't You Do Right,* 1941).

La guerre d'abord, entraînant une nouvelle émigration noire vers les centres industriels (Chicago, mais aussi les chantiers navals de la Californie), provoquant des prises de conscience chez les nombreux soldats noirs de l'armée américaine mêlés aux Blancs et découvrant d'autres rapports et d'autres pays, puis la fermeture pendant deux ans (1943-45) des studios d'enregistrement, enfin les remaniements que l'électricité, le développement des radios et des communications, les nouvelles donnes commerciales amèneront, vont modifier radicalement la scène du blues.

Chicago, avec son ghetto, ses studios d'enregistrement et sa tradition, non seulement garde son statut, égal pour le blues à celui de New York pour le jazz, mais le renforce, abritant une foule de musiciens résidents ou de passage qui créeront cette forme superbe, violente et désespérée qui a nom Chicago blues. Au centre, avec son petit orchestre par lequel les plus grands passeront, servant de modèle aux Noirs comme aux Blancs, né dans le Mississippi (1915-83, *Rollin' Stone,* 1950, *Honey Bee,* 1951, *Hoochie Coochie,* 1954) – Muddy Waters. Autour, Jimmy Reed (1925-76, *You Don't Have To Go,* 1953), les harmonicistes Little Walter (1931-68, *Blues With A Feeling,* 1954), Big Walter Horton (1918-81), le contrebassiste et compositeur Willie Dixon (1915-1992, *Nervous,* 1959), les pianistes Otis Spann (1931-70, *Otis In The Dark,* 1960), Little Brother Montgomery (1906-85, *Vicksburg 44,* 1960), Jimmy Yancey (1898-1951, *Death Letter Blues,* 1940), Sunnyland Slim (1907, *Sad And Lonesome Blues,* 1964), le batteur Fred Below (1926-88)... que suivront Otis Rush (1934, *Right Place Wrong Time,* 1971), Magic Sam (1937-69, *West Side Soul,* 1967), Buddy Guy (1936, *A Man And The Blues,* 1965)... tandis que montent de Memphis le torrentueux Howlin' Wolf (1910-76, *Moanin' At Midnight,* 1951) et d'Helena, Arkansas, l'étonnant Sonny Boy Williamson (Rice Miller, 1901-65, *Don't Start Me To Talkin',* 1955).

Car le blues est partout, dans les villes et les campagnes, stimulé par la demande, polarisé et enregistré par de petites compagnies indépendantes, et dans une grande diversité formelle. Coexistent en effet tous les styles, marqués par les particularités locales, musiciens dont l'idiome commun ne gomme pas la façon propre de traduire leur environnement, ressemblances et différences prises dans un rapport du collectif à l'individuel (et vice versa) que le blues crée et brouille sans cesse, communautés de musiciens où les échanges sont permanents, mais aussi individualités marquantes, dont la langue propre engendre un style ou un courant, parfois étouffant (les épigones de B.B. King), parfois enrichissant (la polyinfluence de Lonnie Johnson), mais introduisant toujours dans le tissu musical ambiant à la fois suture et rupture.

Ainsi de B.B. King, né dans le Mississippi en 1925, qui forge son style incisif, efficace et élaboré à Memphis, avant de s'installer en Californie, puis, itinérant, de dominer largement le monde du blues (*Sweet Little Angel,* 1956, *Live At The Regal,* 1964). Le producteur et polyinstrumentiste Ike Turner (1931, *Live In Paris,* 1971) l'accompagne à Memphis, où il croise Junior Parker (1932-71, *Next Time You See Me,* 1956), Bobby Blue

Bland (1930, *Call On Me,* 1962), Little Milton (1934, *We're Gonna Make It,* 1965)... et, rattaché à l'école de Chicago, l'envoûtant Elmore James (1910-63, *The Sky Is Crying,* 1959).

Trajectoire voisine pour T-Bone Walker (1910-75, *Call It Stormy Monday,* 1947), autre stature dominante, merveilleux guitariste aux lignes claires, venu du Texas en Californie, où se mêlent jazz, blues et boogie-woogie pour donner aussi bien les guitaristes Lowell Fulson (1921, *River Blues,* 1948) ou Pee Wee Crayton (1914-86, *Blues After Hours,* 1948), que les pianistes Lloyd Glenn (*Blue Ivories,* 1956) ou surtout Charles Brown (1924, *Drifting Blues,* 1945), bluesman à la voix de crooner.

Puis s'imposent John Lee Hooker à Detroit (1917, *Dimples,* 1956, *It Serves You Right To Suffer,* 1965), sans postérité cependant, et Lightnin' Hopkins (1912-82) à Houston, à l'œuvre (presque au hasard, *Texas Bluesman,* 1967) aussi vaste que l'influence, tandis qu'à La Nouvelle-Orléans, d'où viendrait le banjoïste Papa Charlie Jackson (vers 1890-1950, *Salt Lake City Blues,* 1924), le blues semble représenté par le seul et polyvalent Lonnie Johnson (*Bull Frog Moan,* 1928). Mais sous l'influence de l'extraordinaire Professor Longhair (1918-80, *Mardi Gras In New Orleans,* 1949), la ville aura sa part dans l'expansion du rhythm and blues, alors que, de l'arrière-pays louisianais, monteront les sons du blues du bayou - Slim, Harpo (1918-70, *Rainin' In My Heart,* 1961), Lightnin' Slim (1913-73, *Rooster Blues,* 1959...) - et ceux de la musique cajun ou zydeco dont le représentant le plus justement célèbre est l'accordéoniste Clifton Chenier (1925-87, *Bon Ton Roulet,* 1966).

1960 : pendant que les mouvements pour les droits civiques prennent de l'ampleur et de la réussite, les disques noirs passent la ligne et pénètrent le monde blanc. Et l'Europe découvre vraiment le blues. Par le rock, le rhythm and blues, mais surtout par les « American Folk Blues Festival », tournées dont la première aura lieu en octobre 1962, inaugurant la venue sur notre continent de la plupart des grands bluesmen, dont certains, comme Memphis Slim (*Blue Slim,* 1961) ou Champion Jack Dupree (1910-92, *Blues From The Gutter,* 1958) s'y installeront.

L'Amérique blanche ira alors à la recherche de ses sources, et redécouvrira les « fondateurs » comme Bukka White (*Sky Songs,* 1963), Son House (*Father Of Folk Blues,* 1965), Big Joe Williams (*Tough Times,* 1960), ou encore Sleepy John Estes (*Rats In My Kitchen,* 1962) et le Reverend Robert Wilkins (1896-1987, *The Prodigal Son,* 1964), tandis que le blues devient un genre composite et mixte. Il ne représente plus une musique à l'hétérogénéité interne, mais voit se diversifier et se recomposer les genres, formes stylistiques qui se côtoient ou se mêlent, courants qui divergent, et parfois s'éteignent, tandis que, générations mélangées, ses cinquante années d'existence se présentent en même temps sur la scène.

Mance Lipscomb au Texas (1895-1976, *Texas Songster,* 1960), Fred McDowell dans le Mississippi (1905-72, *Mississippi Delta Blues,* 1964), Robert Pete Williams en Louisiane (1914-81, *Those Prison Blues,* 1960), Jesse Fuller en Californie (1896-1975, *Leavin' Memphis, Frisco Bound,* 1955) surgissent comme du passé, suivis par des musiciens comme R.L. Burnside (1926, *Sound Machine Groove,* 1980) ou Jessie Mae Hemphill (vers 1934, *She-wolf,* 1980), dans le Delta.

Chicago, sur sa lancée, demeure la ville du blues que révèrent des groupes anglais comme les *Rolling Stones*, et où viennent rejoindre les « anciens » les guitaristes Fenton Robinson (1935, *Somebody Loan Me A Dime,* 1974), Freddie King (1934-76, *Hide Away,* 1960), Magic Slim (1937, *In The Heart Of The Blues,* 1980), Son Seals (1942, *Live And Burning,* 1978), Jimmy Johnson (1928, *Heap See,* 1983)...

De même à Memphis où Albert King (1924-92) enregistre chez Stax (*Blues Power,* 1968), marque de la musique soul, et en Californie où, au sein d'une active communauté musicale - Phillip Walker (1937, *Someday You'll Have These Blues,* 1977), Dave Alexander (*The Rattler,* 1972...) - se révèle le Texan Albert Collins (1932-93, *Ice Pickin',* 1978).

Le blues change encore, ouvert aux influences, thématique qui se rétrécit puisque les mots cèdent devant les notes, tandis qu'il devient une idée, un concept, voire une forme qui recouvrent des musiciens à la limite de la perte d'identité et un public plus riche de préjugés que d'ouverture.

Et un double mouvement s'opère : d'un côté, causé par l'Europe et encore mené

presque exclusivement par des Blancs, un énorme travail de recherche et d'archivage s'accomplit, rééditions phonographiques massives, fondation de centres de documentation universitaires, multiplication des revues spécialisées, prospection et enquêtes de terrain... et de l'autre, dilution, diffusion, dissolution du blues vers tous les secteurs de la musique enregistrée, de plus en plus soumise aux impératifs financiers de la production de masse qui n'accepte l'originalité qu'à la condition qu'elle soit commerciale.

B.B. King y est passé maître, qui, sans se renier, continue à se produire, toujours impeccable et souvent passionnant, de même que se produisent et produisent Albert Collins, Lonnie Brooks (1933, *Bayou Lightnin'*, 1979), Albert King, ou James Cotton (1935, *Cut You Loose*, 1968)... Et d'innombrables festivals de blues se tiennent à travers l'Amérique, présentant gloires locales et nationales, musiciens obscurs et jeunes Blancs dévoués à la cause, et attirant un vaste auditoire.

Le blues continue donc à vivre, ce dont témoignent le statut incontesté de B.B. King ou de Muddy Waters, l'étonnante carrière de John Lee Hooker ou le retour de Buddy Guy, les ventes surprenantes des rééditions phonographiques (Robert Johnson), le succès de Robert Cray (1953, *Strong Persuader*, 1986) ou de Joe Louis Walker (1949, *Cold Is The Night*, 1986), et le nombre de musiciens blancs l'interprétant ou s'en réclamant. Impossible cependant de prédire son avenir, alors que sa communauté d'origine ne le nourrit plus guère, jeunesse noire tournée vers les formes soul, pop, funk, rap de la musique qui, bien sûr, n'existeraient pas sans le blues. – F.H.

Blues 2. Aspects techniques.

1. *Structure archaïque.* Le blues étant essentiellement vocal, les chanteurs de blues archaïques s'accompagnaient généralement eux-mêmes à la guitare et se souciaient peu des mesures. Leur propos, comme le souligne Jacques B. Hess, était « de chanter un énoncé, de reprendre cet énoncé avec les mêmes paroles, mais des accords ou des inflexions différents et de boucler la strophe par une conclusion ». Après chacune des phrases chantées, que l'on peut appeler questions ou appels *(call)* se situe généralement une sorte de commentaire de l'instrument accompagnateur appelé réponse *(respons)* suivant le procédé des *call and respons* (africain, mais aussi de nombre de liturgies) que l'on trouve dans le spiritual et plus tard dans le jazz à toutes les époques. La plupart de ces blues archaïques ont un tempo régulier qui permet de constater un nombre irrégulier de mesures tournant néanmoins autour de douze. Il est évident que la structure de douze mesures strictes est apparue quand les musiciens ont commencé à jouer le blues en orchestre, afin que tout le monde puisse passer les accords au même moment. Certains bluesmen actuels continuent, quand ils jouent et chantent en solo, à ne pas tenir compte de la barre de mesure – résurgence d'une lointaine Afrique ?

2. *Structure des paroles.* Les paroles des blues de douze mesures sont souvent composées de trois phrases, la deuxième phrase étant la répétition de la première. La troisième phrase, différente, apporte une conclusion ou une explication à la double phrase précédente. Généralement, elle fait baisser la tension provoquée par la répétition antérieure. Exemple : le premier thème du fameux *St Louis Blues* (AAB) :

A : *I hate to see de ev'nin' sun go down*
A : *hate to see de ev'nin' sun go down*
B : *'cause ma baby he done left dis town*

Chaque phrase chantée fait généralement deux mesures, suivies de deux mesures de réponse instrumentale. Quelquefois, une réponse parlée improvisée est fournie par le chanteur lui-même ou une tierce personne, en forme de commentaire. Dans certains blues publiés, les réponses parlées ou chantées sont même écrites entre parenthèses (exemple : *Dallas Blues*). A l'écoute de différentes versions d'un même blues, on peut constater que chaque interprète change légèrement les paroles d'origine en fonction de la paraphrase mélodico-rythmique qu'il improvise dans l'instant. Il ajoute même assez fréquemment un couplet de son cru, qui sera peut-être repris plus tard par un autre interprète. Cas moins fréquent, il existe aussi des paroles de blues dont les trois phrases sont différentes (type ABC) comme dans le troisième thème de *St Louis Blues.* Les *talkin' blues* ne sont pas chantés, mais parlés sur un fond instrumental. D'autres blues n'ont pas de mélodie définie, l'intérêt résidant seule-

ment dans les paroles ; chaque chanteur improvise alors sa propre mélodie.

3. *Structure harmonique.* Le blues fait douze mesures. Sa séquence harmonique type utilise à la base les trois accords tonals des premier, quatrième et cinquième degrés, c'est-à-dire, en *do*, les accords de *do* majeur, *fa* majeur et *sol7*. Voici le schéma simple de la grille du blues en *do* majeur : *do* | – | – | – | fa | – | *do* | – | *sol7* | – | *do* | – |. Du fait des *blue notes*, les accords du premier et quatrième degré prennent une septième mineure (*do7* et *fa7*) et deviennent des accords de *pseudo-dominantes*. Le blues se joue aussi, mais moins fréquemment, en mineur. Les fondamentales des trois accords de base sont les mêmes, mais les accords des premier et quatrième degrés sont mineurs : | *dom* | – | – | – | *fam* | – | – | *dom* | – | *sol7* | – | *dom* | – |. Le blues en mineur semble être apparu à partir de 1926 et Ellington en a fait souvent usage, spécialement dans ses morceaux de style *jungle* : *Black And Tan Fantasy, The Mooche, Koko.* Autres blues en mineur : *Birk's Works* (Dizzy Gillespie), *Senor Blues* (Horace Silver), *Mr P. C.* (John Coltrane), *Haitian Fight Song* (Charles Mingus). *Mr Syms* (Coltrane, 1960) fait alterner des improvisations sur le blues majeur et mineur. Les structures simples du blues, avec l'évolution du jazz, se sont enrichies de toutes les substitutions harmoniques propres à chaque période ou à chaque style.

4. *Structure mélodique.* On peut distinguer deux structures mélodiques principales : la forme du blues-riff, la plus répandue dans le jazz (*Tin Roof Blues, C Jam Blues, Blue Monk, Cool Blues, Sonny Moon For Two*) et la forme mélodique libre, chaque phrase étant différente de la précédente (*Jelly Roll Blues, Billie's Bounce, Blues For Alice, Dance Of The Infidels*). Il est aussi très fréquent que les musiciens improvisent sur la grille du blues sans exposer de thème précis. Dans les séances d'enregistrement, quand il manque quelques minutes pour terminer le disque en cours, les jazzmen recourent souvent à ce procédé, ou composent à la seconde un blues-riff simple que tout le monde peut jouer après une brève répétition. Quelques chefs-d'œuvre du jazz ont été enregistrés de cette façon ! (Voir l'article Blue note ; pour les gammes spéciales qui découlent de l'emploi des blue notes, voir l'article Gamme du blues).

5. *Autres structures métriques.* Le blues, dans sa grande diversité, ne se laisse pas si aisément enfermer dans le moule des douze mesures qui lui colle pourtant si bien à la peau. Il peut se faufiler dans d'autres formes métriques. En voici quelques-unes : *a)* les blues de huit mesures, qui sont souvent des blues de douze mesures « rétrécis » (l'ordre des accords reste inchangé, mais leur durée diminue) – c'est le cas de *How Long Blues, Trouble In Mind, Cherry Red.* Ray Charles est un spécialiste du blues de huit mesures avec *The Sun's Gonna Shine Again* (1952), *Feelin' Sad* (1953), *A Fool For You* (1955) ; *b)* les blues de seize mesures : comme dans les blues de huit mesures, l'ordre des accords reste souvent inchangé, mais leur durée s'étend sur un plus grand nombre de mesures : *The Dirty Dozens* (Speckled Red, 1929), *Soft Winds* (Benny Goodman, 1939), *The Midgets* (Count Basie, 1956), *Watermelon Man* (Herbie Hancock, 1962), *Stolen Moments* (Oliver Nelson, 1961) ; *c)* les blues de vingt-quatre mesures : ce sont des blues de douze mesures dont on double chaque mesure et qui sont généralement joués sur tempo rapide. Exemples : le deuxième thème de *Cushion Foot Stomp* (Clarence Williams, 1927), *7th Avenue Express* (Count Basie, 1947), *Side Winder* (Lee Morgan, 1963) ; *d)* les blues de trente-deux mesures (de type ABA'C), moins connus, existent pourtant en quantité non négligeable dans le jazz des années 20. Les douze premières mesures sont celles du blues normal, suivies d'une excroissance de quatre mesures. Puis on revient au blues normal avec une fin étendue différente. *Lazy Daddy* joué par l'*ODJB* en 1918 en est le modèle le plus évident. Autres exemples : *Tishomingo Blues, Santa Claus Blues, Achin' Hearted Blues, Beale Street Mamma ; e)* les blues avec pont : ce sont l'adaptation du blues à la forme type AABA : on joue deux blues de douze mesures AA suivis d'un pont de huit mesures, généralement similaire aux ponts habituels B d'un 32 AABA. On revient ensuite au premier blues A. On a donc 12 + 12 + 8 + 12 = 44 mesures. Exemples : *D. B. Blues* (Lester Young, 1945), *Bikini Blues* (Dexter Gordon, 1947), *Way Back Blues* (Erroll Garner, 1956), *Traneing In* et *Locomotion* (Coltrane, 1957), de même que le standard

composé par Johnny Burke en 1947 : *Black Coffee.*

Par extension, le mot blues signifie aussi un morceau de jazz lent, funky, low down et très rythmé, utilisant beaucoup les blue notes. C'est là une déformation très sujette à caution. - Ph.B.

Blues 3. Le blues dans le jazz.

Le blues est, depuis le premier disque de jazz en 1917 (*ODJB* : *Livery Stable Blues*) la structure musicale la plus jouée et donc la plus enregistrée du XX^e^ siècle. Il s'est adapté à tous les styles de jazz ainsi qu'au rock and roll, et sa couleur particulière a envahi toute la musique populaire. Les étonnantes transformations qu'il a pu subir dans le jazz attestent du génie créateur du peuple noir américain. On ne compte plus les chefs-d'œuvre bâtis sur ses douze mesures : sur cette formule faussement banale, l'imagination et l'émotion des musiciens semblent redoubler d'intensité.

La tradition du blues est très vive à La Nouvelle-Orléans. Buddy Bolden (inventeur, dit-on, du *hot blues*) jouait déjà, paraît-il, des blues instrumentaux en public en 1894. Force est de constater que tous les grands musiciens néo-orléanais jouent particulièrement bien le blues et qu'il est interprété avec une sophistication étonnante dans la forme et les harmonies dès les années 20 (*Cannonball Blues* ou *Jelly Roll Blues* de Jelly Roll Morton, 1926). Dès 1912, les douze mesures du blues ont été codifiées sur papier et des éditeurs comme W. C. Handy puis Clarence Williams ont aidé à sa propagation. En 1915, Jelly Roll Morton dépose son *Jelly Roll Blues* (qu'il a, dit-il, composé en 1905) et la même année son orchestration de ce blues est le premier arrangement de jazz à être édité. Dans les années 20, les compositions de blues chantées par les *classic blues singers* ou jouées par les musiciens de jazz comprennent plusieurs thèmes : un ou plusieurs blues différents très souvent encadrés par un ou plusieurs thèmes (qui ne sont pas des blues) comportant généralement seize mesures, exemple : *Working Man Blues, St Louis Blues, Black And Tan Fantasy.* A partir des années 30, les compositions de blues, à de rares exceptions près (*Good Morning Blues,* Count Basie, 1937, ou *In The Mood,* Glenn Miller, 1939), ne comportent plus qu'un thème de blues sur lequel on improvise, très rarement plusieurs comme dans *Night Train* (trois blues). Pendant la Swing Era, le blues perd un peu de sa couleur et de sa virulence, si l'on excepte l'orchestre de Count Basie qui arrive de Kansas City, la ville bluesy, et Duke Ellington qui donne à toutes les époques des chefs-d'œuvre dans le cadre de cette structure. Allant de la plus grande simplicité (*Beggar's Blues,* 1929) à la plus grande sophistication (*Transbluecency,* 1946), le Duke s'entoure des meilleurs joueurs de blues (Bubber Miley, Tricky Sam, Cootie Williams, Johnny Hodges, etc). Parallèlement, les années 30-40 voient l'apparition d'une génération de *blues shouters,* venant principalement de Kansas City : Jimmy Rushing, Big Joe Turner, Eddie Cleanhead Vinson, Hot Lips Page, Wynonie Harris, Sonny Parker - qui sont à la fois les descendants des chanteuses de blues classique des années 20 et les homologues profanes des *preachers* baptistes. Leur style puissant est lié au fait qu'ils doivent chanter souvent sans micro, accompagnés par des big bands. Ils sont suivis dans les années 50-60, entre autres, par Ray Charles, Jimmy Witherspoon et Joe Williams. Chez les femmes, le déclin des chanteuses de blues est très net dans les années 30-40 et seules Billie Holiday et Helen Humes chantent le blues de temps à autre avec bonheur. Les années 50-60 voient la résurgence d'excellentes *blueswomen* comme Dinah Washington, mais la plupart des chanteuses douées pour le blues choisissent le rhythm and blues (Ruth Brown, LaVern Baker, Aretha Franklin). Malgré les apports révolutionnaires du bebop, la tradition du blues est vivace chez Parker, Thelonious Monk ou même Dizzy Gillespie, excellent blues singer (*Cripple Crapple Crutch,* 1952). Mais les boppers vont « débluesifier » les accords du blues, par des accords de septième majeure, ou des successions d'accords de passage (mineurs 7). Le blues est pratiquement absent des mouvements cool et Third Stream - si l'on excepte le *MJQ* (grâce au *blues lover* Milt Jackson) et Miles Davis. Il revient en force pendant la période hard-bop / funky, sous l'impulsion des Horace Silver, Cannonball Adderley, Jimmy Smith, Ray Bryant, etc. (la liste est longue de ceux qui s'offrent ce vivifiant retour aux sources). Parallèlement, l'explosion du rhythm and blues contribue, dans les années 55-60, à la vogue du blues (Fats Domino, Ray Charles, Bill Doggett, etc.), qui est pillé par les rock-and-rollers blancs. Pendant la

période modale, la couleur du blues change avec John Coltrane et McCoy Tyner, mais le blues reste. Quelques grandes figures du free ne le renient pas non plus : Cecil Taylor, Ornette Coleman, Eric Dolphy, Archie Shepp. A partir des années 60, on trouve moins de grands spécialistes du blues. Herbie Hancock en est un, Chick Corea donne en 1967 *Matrix*, un blues qui reste à la pointe de la modernité, et Carla Bley manifeste quelque affinité avec cette forme de musique, elle engage d'ailleurs Hiram Bullock, un guitariste qui est aussi un excellent joueur de blues. La plupart des guitaristes de jazz-rock retrouvent le feeling du blues à travers certains guitaristes de rock qui ont écouté, eux, des bluesmen (B. B. King, Muddy Waters) ou leur dieu électrique, Jimi Hendrix. La boucle est bouclée. – Ph.B.

Principaux blues du répertoire jazz : 1) Jazz traditionnel : *Black And Tan Fantasy, Bugle Call Rag, Canal Street Blues, Corrine Corrina, Dallas Blues, Dippermouth Blues, Frankie And Johnny, Jelly Roll Blues, Royal Garden Blues, St Louis Blues, See See Rider, Tin Roof Blues* 2) Jazz classique : *C Jam Blues, Huckle Buck, In The Mood, Jumpin' With Symphony Sid, Mahogany Hall Stomp, Night Train, One O'Clock Jump, Route 66, Things Ain't What They Used To Be* 3) Jazz moderne et contemporain : *All Blues, Bags' Groove, Billie's Bounce, Blue Monk, Blues For Alice, Blues In The Closet, Blues March, Blue Train, The Champ, Cool Blues, Doodlin', Israel, Now's The Time, Opus De Funk, Red Top, Sonny Moon For Two, Straight, No Chaser, Walkin'.*

Exemples de blues ou d'albums de blues enregistrés par des jazzmen. Ollie Powers : *Play That Thing* (1923), Ma Rainey : *Bad Luck Blues* (1923), *See See Rider* (1924), *Slave To The Blues* (1925) ; Bessie Smith : *Down Hearted Blues* (1923), *St Louis Blues, Reckless Blues* (1924), *The Yellow Dog Blues* (1925), *Back Water Blues* (1927) ; King Oliver : *Dippermouth Blues, Canal Street Blues* (1923), *Snag It* (1926), *Aunt Hagar's Blues* (1928) ; Jelly Roll Morton : *New Orleans Joys* (1923), *The Chant, Original Jelly Roll Blues, Cannonball Blues* (1926), *Shoe Shiner's Drag* (1928), *Mamie's Blues, Michigan Water* (1939) ; Charlie Creath : *I Woke Up Cold In Hand* (1925) ; Fletcher Henderson : *Jackass Blues, The Chant* (1926), *Snag It* (1927) ; Duke Ellington : *Immigration Blues* (1926), *Black And Tan Fantasy* (1927), *Harlem Flat Blues, Beggar's Blues* (1929), *Merry Go Round* (1933), *Blue Feeling* (1934), *Diminuendo And Crescendo In Blue, Prologue* et *New Black And Tan Fantasy* (1937), *Blue Light* (1938), *Transbluecency, Royal Garden Blues* (1946), *Things Ain't What They Used To Be* (1953), *Diminuendo And Crescendo In Blue, Jeep's Blues* (1956) ; Louis Armstrong : *Gully Low Blues, Savoy Blues* (1927), *West End Blues* (1928), *St Louis Blues* (1929), *Back O' Town Blues* (1946) ; Jimmie Noone : *Apex Blues* (1928) ; Clarence Williams : *Close Fit Blues* (1928) ; Ike Rodgers : *Screenin' The Blues* (1929) ; Dickie Wells : *Dickie Wells Blues* (1937) ; Helen Humes : *Blues With Helen* (1937), *Million Dollar Secret* (1950) ; Count Basie : *Good Morning Blues* (1937), *Sent For You Yesterdays, The Blues I Like To Hear* (1938), *Goin' To Chicago Blues, Harvard Blues* (1941), *St Louis Blues* (1942), *Splanky* (1957) ; Johnny Hodges : *Jeep's Blues* (1938), « Back To Back » (1959) ; Big Joe Turner : *It's All Right Baby* (1938), *Piney Brown Blues* (1940) ; Kansas City Six : *Pagin' The Devil, Good Morning Blues* (1939) ; Hot Lips Page : *Blues With Lips* (1938), *Big D Blues, Frantic Blues* (1944) ; Billie Holiday : *Fine And Mellow* (1939), *I Love My Man* (1944) ; Erskine Hawkins : *After Hours* (1940) ; Sidney Bechet : *Blues In Thirds* (1940), *Blue Horizon* (1944) ; Art Tatum : *Toledo Blues* (1941), *Aunt Hagar's Blues* (1949), *Trio Blues* (1956) ; Richard M. Jones : *Canal Street Blues* (1944) ; Ike Quebec : *Blue Harlem* (1944) ; Dinah Washington : *Evil Gal Blues* (Lionel Hampton, 1945) ; Wynonie Harris : *Here Comes The Blues* (1945) ; Louis Jordan : *Caldonia Boogie, Buzz Me, Someone Done Changed The Lock Of My Door* (1945) ; Lester Young : *Back To The Land* (1945), *Undercover Girl Blues, Slow Motion Blues* (1951) ; Charlie Parker : *Billie's Bounce, Now's The Time* (1945), *Cheryl, Buzzy* (1947), *Cool Blues, Relaxin' At Camarillo* (1947), *Parker's Mood, Perhaps* (1948), *K. C. Blues, Blues For Alice* (1951) ; Sonny Stitt : *Bud's Blues* (1949) ; Jam Session (Norman Granz) : *Funky Blues* (1952) ; Ray Charles : *Heartbreaker* (1953), *Lonely Avenue, Rockhouse,* « The Genius After Hours » (1956), *The Right Time* (1958), *In The Evening* (1963) ; Bill Doggett : *Honky Tonk* (1956), *Hold It* (1958) ; Erroll Garner : *Way Back Blues* (1956) ; Miles Davis : *Blues By Five* (1956), *All Blues* (1959), *Star People* (1983) ; Horace Silver : *Silver's Blue* (1956) ; John Coltrane : *Blue Train* (1957) ; Red Garland : *Soul Jonction* (1957) ; Thelonious Monk : *Functional* (1957), *Blue Monk* (1959), *Blue Sphere* (1971) ; Cannonball Adderley : *Blue Funk* (1958) ; Ornette Coleman : *Turnaround* (1959) ; Jimmy Smith : *Midnight Special* (1960), *Night Train* (1966) ; Roland Kirk : *Three For The Festival* (1961) ; Oliver Nelson : « The Blues And The Abstract Truth » (1961) ; Don Wilkerson : *Camp Meeting* (1962) ; Jack McDuff : *Rock Candy, A Real Goodun', Rock-A-Bye* (1964) ; Buddy Tate : *When I'm Blue* (1967) ; Carla Bley : *Misterioso* (« A Tribute To Thelonious Monk, That's The Way I Feel Now », 1984).

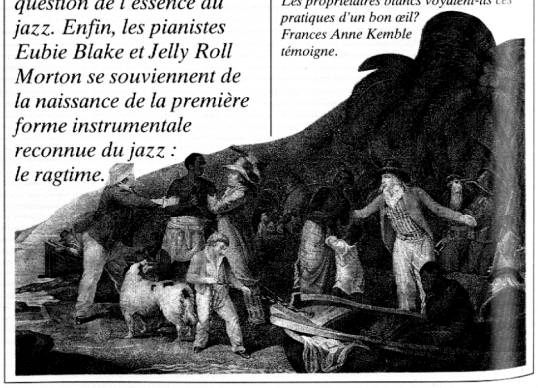
Origines et racines

L'historien qui s'intéresse aux racines du jazz doit savoir lire entre les lignes dans les textes anciens. Le prêche du révérend Nix est un exemple de survivance des pratiques fondatrices. Plus récemment, Didier Levallet et Denis-Constant Martin ont montré la part de la source vocale dans l'individualisation de la sonorité, tandis que Jacques B. Hess s'est posé la question de l'essence du jazz. Enfin, les pianistes Eubie Blake et Jelly Roll Morton se souviennent de la naissance de la première forme instrumentale reconnue du jazz : le ragtime.

Premiers témoignages

A propos des ring shouts[1] : Quand l'office solennel est terminé, les bancs sont repoussés contre les murs et [...] tous se groupent au milieu de la salle et, au signal donné, se mettent à avancer en rond l'un derrière l'autre, d'abord en marchant normalement, puis à pas traînés. Le pied quitte à peine le sol et ils progressent surtout grâce à un mouvement heurté, saccadé, qui agite le corps entier du crieur et le fait vite ruisseler de sueur. Ils dansent tantôt en silence et tantôt en chantant le refrain d'un spiritual, ou parfois même le chant entier. Mais le plus souvent un groupe composé de quelques bons chanteurs et de crieurs fatigués se tient à un bout de la salle pour «soutenir» les autres en chantant le corps de la chanson et en frappant leurs mains l'une contre l'autre ou sur leurs genoux.

Les propriétaires blancs voyaient-ils ces pratiques d'un bon œil? Frances Anne Kemble témoigne.



Jusqu'au récent mouvement pour l'abolition, on ne se souciait guère plus de l'intérêt spirituel des esclaves que de leurs besoins matériels. Le tollé [...] contre le système a incité ceux qui le soutiennent et le défendent à consentir, à titre de circonstances atténuantes, à un certain semblant d'instruction religieuse. [...] A Darien une église a été spécialement affectée aux esclaves, qui sont ici presque tous baptistes, et le pasteur (blanc, bien entendu) qui y officie déploie, à ce que je comprends, beaucoup de zèle pour la cause du bien-être spirituel. Comme la plupart des hommes du Sud, qu'ils appartiennent ou non au clergé, dans ses charités envers les esclaves, il saute la vie actuelle et passe à la suivante pour laquelle il s'occupe de leur fournir toutes les facilités nécessaires.[2]

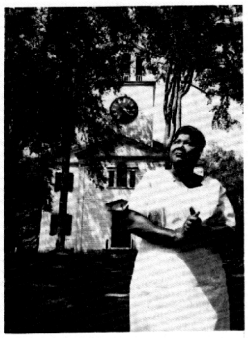
On se souvient qu'à La Nouvelle-Orléans, les Noirs se réunissaient à Congo Square. L'architecte Benjamin Latrobe, de passage en 1819, raconte.

La musique était jouée par deux tambours et un instrument à cordes. Un vieil homme, à califourchon sur un tambour cylindrique d'environ trente centimètres de diamètre, le frappait du bord de la main et des doigts avec une vélocité incroyable. L'autre tambour, une sorte de caisse ouverte à douves, était tenu entre les genoux et frappé de la même façon. [...] Mais le plus curieux était l'instrument à cordes, certainement importé d'Afrique. En haut de sa crosse, il y avait la silhouette grossière d'un homme assis avec, derrière lui, deux chevilles auxquelles étaient fixées les cordes. Le corps de l'instrument était une calebasse. [...] Un autre instrument [...] était fait d'un morceau de bois découpé ayant à peu près la forme d'une batte de cricket, avec au milieu, tout du long, une profonde rainure.[3]

Noirs au travail dans les champs de coton.

Un autre témoignage d'époque évoque le souvenir d'un jeune danseur noir, William Henry Lane, connu sous le nom de «Juba», qui se produisait alors dans un «dancing» de New York, dans le district de Five Points.

Le gros violoniste noir et son ami qui joue du tambourin frappent du pied sur les planches de la scène où ils sont assis et entonnent une petite mesure guillerette. Cinq ou six couples entrent en piste conduits par un jeune nègre, très vif, qui est le bel esprit de l'assemblée et le plus grand danseur connu. [...] Et voilà notre homme qui se met à sauter, à tournoyer, faisant claquer ses doigts, roulant les yeux, retournant ses jambes à l'envers, pivotant sur la pointe des pieds ou des talons, dansant sur deux jambes gauches, deux jambes droites, deux jambes raides, deux jambes de caoutchouc et bientôt ne dansant plus sur aucune jambe![4]



Un exemple de «preaching» célèbre :

Un sermon typique et parfaitement authentique, tel qu'on peut le trouver dans le recueil *The Gospel Book*, publié par MCA (510.187) dans la série «Jazz Heritage». Il s'agit d'une pièce gravée à New York en 1927 par le révérend Nix et sa congrégation, sous le titre *The Black Diamond Express For Hell.* [...] Le révérend Nix utilise l'image du chemin de fer, souvent sollicitée dans le folklore noir, aussi bien profane que religieux. [...] Contrairement au train de l'Evangile décrit dans le *Gospel Train*, celui du révérend Nix est celui qui conduit les pécheurs en Enfer.

«I take my text this morning
In Matthew 7th chapter 13th verse.
Enter ye in at the straight gate
For wide is the gate and broad is the way
That leads to destruction
And many there be that go in thereat!
This train is known as
The Black Diamond Express to Hell!
Sin is the engineer
Pleasure is the headlight
And the Devil is the conductor.
I see the Black Diamond as
She starts off for Hell.
The bell is ringing :
"Hellbound, hellbound!"
The Devil cries out :
"All aboard for Hell!"
(Je prendrai mon texte ce matin
Dans l'évangile de saint Matthieu
Chapitre sept, treizième verset.
Entrez par la porte étroite,
Parce que la porte est large
Et le chemin spacieux
Qui mène à la perdition
Et nombreux sont ceux qui y entrent.
Ce train s'appelle
L'Express du Diamant noir pour l'Enfer!
Le Péché en est le mécanicien,
Le Plaisir en est le phare avant,
Le Diable en est le machiniste.
J'ai vu le Diamant noir
Alors qu'il partait pour l'Enfer.
La cloche se mettait à sonner :
«En route pour l'Enfer!»
Et le Diable de crier :
«En voiture pour l'Enfer !»
Le succès de ce sermon, enregistré en 1927 pour Vocalion, fut tel auprès des habitants de Harlem que le révérend Nix dut enregistrer en 1929 les troisième et quatrième parties de son prêche, puis en 1930 les cinquième et sixième parties (toujours pour Vocalion, marque pour laquelle il a enregistré une cinquantaine de faces).[5]

(1) Article du journal *La Nation* du 30 mai 1867, cité *in* H. E. Krehbiel, *Afro-American Folksongs*, New York, G. Schirmer, 1914, lui-même cité *in* LeRoi Jones, *Le Peuple du blues*, 1963, Gallimard, 1968.
(2) Frances Anne Kemble, *Journal of a Residence on Georgia Plantation in 1838-1839*, New York, Alfred A. Knopf, 1961, cité *in* LeRoi Jones, *op. cit.*
(3) Cité par Marshall Stearns, *The Story of Jazz*, New York, Oxford University Press, 1956, lui-même cité *in* LeRoi Jones, *op. cit.*
(4) Charles Dickens, *American Notes*, cité par

Jean-Christophe Averty dans son article «Les Minstrels», publié dans la revue *Jazz Hot*, juillet-août 1953.
(5) Extrait d'un article de Jacques Demêtre, publié dans la revue *Jazz Hot*, juin 1979.

Le jazz : de la voix à l'instrument

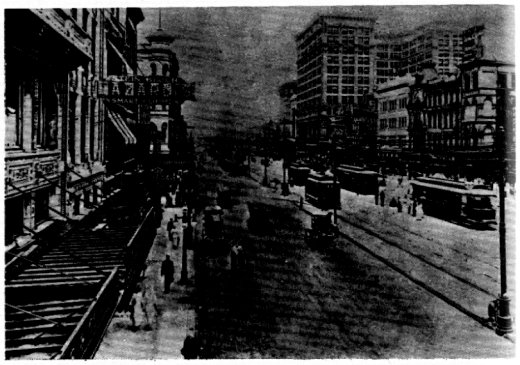
Les origines essentiellement vocales de la musique noire américaine (work songs, spirituals et blues) ont entraîné une utilisation du son instrumental comme prolongement, voire imitation de la voix. Les musiques populaires se soucient peu d'académisme, chaque chanteur – puis chaque musicien – raconte sa propre histoire, colorée par son timbre vocal, puis instrumental, renforçant ainsi la personnalisation d'un discours énoncé à la première personne. [...] Considérant son instrument comme le prolongement naturel de sa propre voix (fût-elle intérieure), le musicien de jazz n'a de cesse que de cultiver sa différence et se rendre immédiatement identifiable à la seule audition d'une sonorité n'appartenant qu'à lui. Tous les grands solistes de jazz – même les plus copiés – ont ainsi su établir leur propre sonorité, que l'initié reconnaît d'emblée. On pourra même dire de certains qu'ils existent d'abord (et parfois, peut-être seulement) par leur son.

Didier Levallet
et Denis-Constant Martin,
L'Amérique de Mingus, P.O.L., 1991.

Qu'est-ce que le jazz?

La question a été mille fois posée, sans qu'on y apporte jamais de réponse définitive. Nous ne prétendrons pas faire mieux. A une vieille dame qui lui demandait un jour : «What is jazz?» le truculent pianiste Fats Waller répondit,

Réunion de méthodistes noirs, où apparurent les premiers «gospel songs».



après avoir poussé un soupir : «Madame, si vous ne le savez pas encore, laissez tomber!» Il y a de la profondeur dans cette boutade, de même que dans celle qu'on attribue à Louis Armstrong. Une dame – la même, peut-être? – lui ayant demandé : «Mr Armstrong, just what is swing?», Louis, de sa grosse voix rocailleuse, répondit : «Lady, if you gotta ask, you'll never know!» Cependant, de toutes les définitions proposées, il nous semble que la meilleure est celle du musicologue américain Marshall Stearns : «Le jazz est la résultante du mélange, pendant trois cents ans, aux Etats-Unis, de deux grandes traditions musicales, celle de l'Europe et celle de l'Afrique de l'Ouest.»

Jacques B. Hess, in *Histoire de la musique occidentale*, Fayard, 1985

Souvenirs d'un vétéran

Le pianiste Eubie Blake est mort centenaire en 1983. Il raconte :

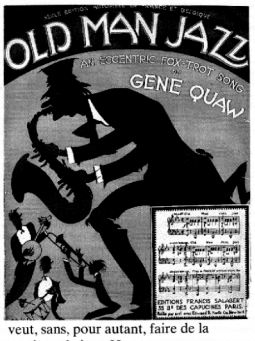
Mes parents étaient esclaves en Virginie. Ils sont ensuite venus dans le Maryland, où mon père travaillait comme docker, et c'est là que je suis né, à Baltimore, le 7 février 1883. […] Ma mère avait eu onze enfants, mais tous moururent en bas âge. Nous n'avions pas de piano, peu de gens de couleur en avaient un. […] Un samedi soir […] j'ai entendu un orgue de l'autre côté de la rue. C'était un démonstrateur qui jouait. Je suis rentré dans le magasin. Pendant ce temps, ma mère me cherchait. Un passant lui a dit qu'il m'avait vu entrer chez le marchand. Quand elle est arrivée, le démonstrateur lui a dit : «Ce gosse est un génie, achetez-lui un orgue!» Ma mère ne voulait pas. Ils ont réussi à lui faire donner son adresse et, le lundi matin, on nous livrait l'instrument, un orgue Weaver, qui valait 75 dollars. Il fallait payer un dollar tout de suite, et 25 cents par semaine. C'est comme ça que j'ai débuté, je devais avoir quatre ou cinq ans. […] A cette époque-

là, un Noir qui voulait gagner sa vie n'avait que quatre issues possibles : l'église – ce qui rapportait peu –, les *Medecines shows*, les bordels et les dancings. Quand je rentrais du travail, le soir, ma mère me disait : «Pose tes chaussures et enlève cette sciure que tu traînes, je ne veux pas qu'elle entre dans ma maison!» A cette époque-là, je jouais dans les bas-fonds. Parfois dans des endroits, comme le White House, où il n'y avait que des clochards, des épaves! Mais je n'y restais pas plus qu'une semaine, c'était trop dur. […] Je ne prononce jamais le mot jazz devant une dame, c'est un mot très très sale. Ma musique, c'est du ragtime. Un jour que ma mère travaillait – elle lavait le linge et faisait le ménage chez les Blancs –, j'étais à la maison et je jouais, elle était très religieuse. Elle est rentrée à l'improviste et a hurlé : «Pas de ragtime chez moi!» C'était la première fois que j'entendais ce mot. C'était alors une musique de lieux mal famés, de bordels, d'arrière-salles de bar.

«Memories of Eubie Blake», publié dans la revue *Jazz Magazine*, avril 1983

Jelly Roll Morton, l'«inventeur» du jazz

Aucun de ces hommes [les hommes de La Nouvelle-Orléans] ne gagnait beaucoup d'argent; ils se contentaient d'un dollar peut-être par nuit, ou de deux sacs pour un enterrement; [mais] ils avaient coutume de dire : «C'est la plus chouette ville du monde. Qu'irions-nous faire ailleurs?» Aussi trouvait-on là les meilleurs musiciens du pays. Les chiffonniers eux-mêmes signalaient leur passage dans les rues en jouant le blues sur les embouchures de bois de leurs trompettes d'enfant. […] Oui, tous ces gens-là jouaient le ragtime dans un style hot; on peut jouer hot tout ce que l'on



veut, sans, pour autant, faire de la musique de jazz. Hot est synonyme d'épicé. Le ragtime obéit à un mode particulier de syncope; tous les airs ne s'y prêtent pas. Mais le jazz est un style qui peut s'appliquer à n'importe quelle sorte d'air. J'ai commencé à employer ce mot en 1902 pour montrer aux gens qu'il y avait une différence entre le jazz et le ragtime.

Jelly Roll Morton, *in* Alan Lomax, *Mister Jelly Roll*, 1950, P.U.G., 1980